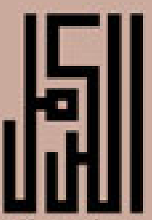


فصلية ثقافية



84

صيف 2005

رئيس التحرير

محمود درويش

مدير التحرير

حسن خضر

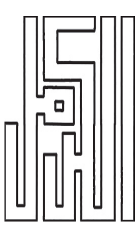
تصدر عن : مؤسسة الكرمل الثقافية
مركز خليل السكاكيني الثقافي - ص.ب ١٨٨٧ - رام الله - فلسطين
هاتف : ٢٩٦٥٩٣٤(٠٢) - هاتف/ فاكس : ٥/ ٢٩٨٧٣٧٤ (٠٢)
E-mail : editor@alkarmel.org
الكرمل على الانترنت : http://www.alkarmel.org

تصدر طبعة الاردن عن : دار الشروق للنشر والتوزيع، ص.ب ٩٢٦٤٦٣
الرمز البريدي ١١١١٠ - عمان - الاردن - هاتف : ١/ ٤٦١٨١٩٠ - فاكس : ٦١٠٠٦٥

باريس : Mr. S. Hadidi
17، avenue Georges Duhamel
Creteil 94000
France

الاشتراكات السنوية : ٨٠ دولاراً للافراد ١٢٠ دولاراً للمؤسسات (بما فيها نفقات البريد)
ترسل الاشتراكات شيكاً الى العنوان البريدي او حوالة بنكية على حساب المؤسسة
Al-Carmel Cultural Foundation
Arab Bank - Manara branch - Routing number : 49852
Ramallah - Palestine

العدد 84
صيف 2005



فصلية ثقافية

الغلاف : نحت للفنان فايز السرساوي
تصميم الغلاف : الفنان خالد حوراني
التنضيد والانتاج والطباعة : مؤسسة « الايام »- رام الله

كلما التقيتُ باسمه، أَصغيتُ إلى أُغنية صغيرة تمجِّد قِران الفُتُوَّة والوعي، واقترانَ الرأي بالشجاعة. . . ثم حزنت، لا لأنَّ عمر الورد قصير، بل لأن تلك الوردةَ لم تُكْمل تفتُّحَها الساطع على سياج يحترق!

كان سمير مهووساً بالسباق على طريق الغد، ليبقى الفتى الأوَّل. وكان له ما أَراد: فإن مَنْ سَبَقَنا إلى الغياب لن يكبر مثلنا. هناك، حول صورته، سيجد الزمنُ نفسَهُ، كعربيّ معاصر، عاطلاً عن العمل!

أَمّا نحن، أصدقاءه وعُشَّاقَ بيروتَ المفجوعين، فلن نعتذر عن حلم جميل، مهما ارتدى من أَقنعة الفجر الكاذب. ولن تُغرينا تعاليمُ التوازن باتهام شهيد الحرية والحب بالتهوُر، كما قد يفعل المحاسبون المَهَرةُ في مؤسسات العواطف والأفكار.

بل نسأل القاتل: أَما كان في وسعك أن تكتب مقالة في جريدة تُثْبتُ فيها أن سمير قصير على خطأ، ولا يستحقُّ الحياة في لبنان، ولا في بلد آخر؟

البراهين كثيرة. تبدأ من خلل فادح في خريطة يافا، ومن سُلالة لا تستقيم، على الرغم من صحّة الولادة، مع معبودات الطائفة والعائلة والقبيلة. . . ولا تنتهي عند حرمان الغريب من حقه في العمل اليدوي والفكري، ومن إبداء الرأي في المناخ المتغيِّر في المحيط والعالم.

لم نقل له من قبل: ما أَجملك! فقد كان يعرف ذلك أكثرَ مما ينبغي، ويعلنه نيابةً عنا. لكنَّ للغياب استرجاعاً لزمنٍ أُصيب بالفصام.

في لحظة واحدة، في انفجار واحد، ينقلب فعل المضارع إلى فعل ماضٍ ناقص يحتكر الذكرى، ويُنْقصُ المكان. ويصبح ما بعده ظلاماً يدرك بالحواسّ الخمس. . . فبأيّ قلب أُناديه: يا صاحبي! لماذا جعلتنا نحبك إلى هذا الحد؟

لم نجتمع إلاَّ لنضحك من امتلاء النرجس بالحكمة. فالطفل المعجزة – كما سمّيناه – كان سعيداً بأن يكبر كاتباً ومثقفاً وعاشقاً، دون أَن يتخلَّى عن خصوصية اللقب الذي يضمن له صورةَ يوسف بين إخوته، وسيرةَ الفارس المنذور للدفاع عن حرية غريبة الأطوار، وعن ديموقراطية شاذَّة.

سمير قصير، الراقص الرشيق في حقول الألغام، الساخر من كل انسجام مع عبودية مفروضة أو مختارة، هو أَحد أسماء التفوُّق على صَدَفة الهوية وعلى التخصّص في مُدَوَّنةٍ واحدة. لذلك صدَّق أَن في وسع الفلسطيني أن يكون لبنانياً، وأن في وسع اللبناني أن يكون فلسطينياً عربياً، وأَنَّ من واجب العربي أن يكون مشاركاً بالتفكير – على الأقل – في

التداعيات التي تتركها انقلابات العالم المعاصر على ما يُعَدُّ له من مصائر. وصدَّق أن ثقافة الديموقراطية لا تنتهك - بالضرورة - مقدساتِ التراث القومي!

لذلك لم يقع في شَرَك السؤال الزائد عن حاجتنا إلى الوجود: مَنْ أَنا؟ فهذا المواطن المتعدَّدُ المتجدِّدُ المتنوِّرُ المتطور لا يحتاج إلى برهان على شرعية الأُمّ. لم يقاوم الأصولية بأصولية مضادة، ولا الطائفية بطائفية مُضْمَرة. هويَّتُهُ مفتوحة على غدٍ ينبغي أن يكون مفتوحاً للجميع، وعلى حداثةٍ لا معنى لها - في شرطنا التاريخي - إلاَّ بارتباطها بمشروعٍ تحرر شامل المستويات:

من حق الطفل في مساءلة أَبية إلى حقّ المرأة في خلع الرجل، إلى حق المواطنِ في تغيير الحاكم، إلى حق الفرد والمجتمع في مقاومة الاستبداد والاحتلال معاً، إلى حقِّ الشاعر في التخلُّص من الانضباط للقافية، إلى حق الحالمين بأن يحلُموا بأنهم أَحرار، إلى حق الكاتب في التمييز بين معنى الموت ومعنى القتل!

أَلهذا استحقَّ سمير قصير القتل؟

ملءُ قلبي هجاء لسادة هذا الزمن الذي لا يُسْأل فيه عن اسم القاتل، بل يُسأل عن اسم القتيل التالي. كأن القاتلَ هو الغامضُ الثابت، والقتيلَ هو الواضحُ المتغيّر. وهكذا تتحول شخوص المسرحية الدموية جمهورَ مشاهدين يتفرجون على مصائرهم المدونة، ويتحول جمهورُ المشاهدين شخوصاً في مسرحية لم يقرأوا نَصَّها.

وملءُ قلبي رثاء مادح لمن كتبوا بالجمر أَحلامهم، دون وَجَل من ضُبَّاط الليل، أَو خجلٍ من عورة الحقيقة.

وملء قلبي بكاء مالح على لبنان الجميل، الذي أُشبعَ بلاغةَ مديحٍ لا يريده، واخْتُزِل إلى حدَّ الخَنْق بصور مستوحاة من أغنيات عن براءة ريفية، ومشهدٍ طبيعيّ لا يرى منه العابرون إلا الأخضرَ المُصفَّى بأبدية الأزرق. أما الأحمر الدامي فلا يراه غيرُ الموغلين في كتابة المستقبل، وملاءمة الصورة مصدَرَها. لقد نزف لبنان، الحائرُ المحيِّرُ، كثيراً من الدم لصوغ هويته التعددية، وللخروج من ثقافة الطائفة والعائلة إلى أفق أَرحب، فإلى أَين؟ إلى أية هاوية يجره الخائفون من خصوبة الهوية ومن فتنة الأمام؟ إلى أيِّ وراءٍ يريد أَن يرجعه مهندسو الظلام؟

يقول المجاز الأكيد: إنها ساعة المخاض الطويلة. وإن الحرية، على ما فيها من جماليات، قد تتوحَّش ليلةَ العرس، وتتعطَّشُ إلى دم عُشَّاقها. فذلك هو حِنّاؤها الباذخ قبل انصرافها إلى شؤون التدبير المنزلي.

وسمير قصير هو واحد من أجمل هؤلاء العُشَّاق.

محمود درويش

الفهرست

ملف

دراسات

حوار

شعر



الواقعية الاشتراكية:
هل بقيت ضفاف؟

إعداد: صبحي حديدي

يصادف هذا العام 2005 الذكرى المئوية الأولى لولادة الروائي الروسي – السوفييتي ميخائيل ألكسندروفيتش شولوخوف (1905 – 1984)، صاحب الملحمة الروائية الشهيرة «الدون الهادىء»، التي قد تكون أعظم عمل روائي روسي في الحقبة السوفييتية. وشولوخوف، من جانب آخر، هو الأديب السوفييتي الوحيد الذي انتزع جائزة نوبل للآداب سنة 1965 عن عمل ينتمي بصفة كلية إلى الواقعية الاشتراكية، وخصوصيته في المادة والشكل تختلف جوهرياً عن «دكتور جيفاغو» رواية بوريس باسترناك التي جلبت له، ولروسيا أوّل جائزة نوبل سنة 1958.

وبهذا المعنى فإن مئوية شولوخوف تذكّرنا بتلك السياسة الثقافية، والجمالية، والإبداعية التي كانت تسمّى «الواقعية الاشتراكية»، والتي سادت في الإتحاد السوفييتي أولاً، وفي معظم

صبحي حديدي، كاتب وناقد سوري / باريس

بلدان المعسكر الاشتراكي بعدئذ، ثمّ بادت بسرعة كما صعدت ذات يوم في المؤتمر الأول لاتحاد الكتّاب السوفييت سنة 1934 .

وبمعايير أيامنا هذه، قد يبدو المصطلح محض رطانة جوفاء، وقد يتبادر إلى الذهن سؤال لم يكن مكسيم غوركي سينتظره من أحد حين ساهم في نحت المصطلح، بالتعاون مع مفوّض الثقافة اندريه جدانوف : إذا كانت هنالك واقعية اشتراكية، فهل هنالك واقعية رأسمالية؟ واقعية مسيحية؟ واقعية إسلامية؟ غوركي، لو سُئل في ثلاثينيات القرن الماضي، كان سيجيب بحماسة رسولية :

«إنّ المطالب الكبيرة التي تفرضها حياتنا المتطورة على الأدب، والعمل الثقافي، والثوري الذي يقوم به حزب لينين تنبثق جميعها من الأهمية التي يعلّقها الحزب على فنّ الكتابة . ولم يسبق لأي بلد في العالم، ماضياً وحاضراً، أن شهد هذا التلازم الرفاقي بين الأدب والعلم، أو هذه المساعدة في تطوير الكفاءات المهنية للعاملين في الفنّ والعلم» – كلمته في مؤتمر 1934 .

وفي جانب آخر يتجاوز هذا النوع من خطاب أزمنة مضت وانقضت، كانت ثمة آلة أخرى خلف الآلة الحزبية أو البيروقراطية التي صاغت منهاج الواقعية الاشتراكية : آلة هائلة جبّارة أنتجت مليارات الصفحات المطبوعة شعراً وسرداً ومسرحاً ونقداً، وكيلومترات طويلة من الأفلام وقماش اللوحات، كما عبّر أندريه سينيافسكي ... ثمة إبداع متعدد معقد متنوع ما يزال يدهشنا حتى اليوم، ليس في قيمته الفنّية العالية المرشحة لقرون من الخلود فحسب، بل في حقيقة أنه إبداع رأى النور لأنه قهر عبادة الفرد، والبيروقراطية، والجهاز الحزبي، والجمود العقائدي، والضحالة والانحطاط ومختلف الاملاءات السياسية والاقتصادية .

ثمة، أيضاً، حقيقة ثالثة تقول إنّ تلك الواقعية الاشتراكية ولدت في ذلك الإتحاد السوفييتي، فقرأنا في شرطها أمثال غوركي، وماياكوفسكي، وشولوخوف وإيتماتوف . ولكنّ امتدادها السريع في أربع رياح الأرض أعطانا إبداعاً ملتزماً بحق، إنسانياً كونياً كفاحياً، ساهمت في صناعته جمهرة من أرفع أقلام القرن العشرين : برتولت بريخت، لوي أراغون، بول إيلوار، بابلو نيرودا، رفائيل ألبرتي، يانيس ريتسوس، ناظم حكمت ...

وفي سنة 1938 سُجن الشاعر التركي حكمت، فأطلق أراغون حملة في فرنسا للإفراج عنه، وترأس لجنة الدفاع الفنان السوريالي تريستان تزارا، على صفحات مجلة «الآداب الفرنسية» Les Lettres Françaisً. هل مثل هذا التضامن، بهذا العيار الثقيل، ممكن في أزماننا؟ ونقرأ اليوم قصيدة نيرودا «أغنية حبّ ثانية إلى ستالينغراد»، فنتذكر أنها لم تكن في مديح مدينة صامدة مقاتلة فحسب، بل كانت في هجاء النازية على قدم المساواة.

هذا الملفّ ليس إحياء لذكرى الواقعية الاشتراكية، فهذه لا ذكرى لها على الأرجح، وقد انقرضت حتى قبل انقراض الإتحاد السوفييتي. لكنّ الرواية الغربية الكبرى التي تكفلت بسرد حكاية الواقعية الاشتراكية خلال عقود الحرب الباردة، ما تزال على حالها... ثابتة راسخة ساكنة لا تريم!

تقول الرواية إن الكتّاب الاشتراكيين، الذين وقعوا في القبضة الفولاذية لمؤدلِجي الحزب وآلة الدولة، لم يمتلكوا حرّيتهم الإبداعية التي تتيح لهم إنتاج أعمال أصيلة في مختلف الفنون. الفنانون في الغرب، على النقيض، تمتعوا بحرّية التعبير وتمكنوا بالتالي من إنتاج أعمال كبرى ذات قيمة هائلة أصبحت شواهد على إمكانية انطلاق الروح الإنسانية، من خلال اقتصاد السوق، والفلسفة الرأسمالية.

المشكلة الكبرى في هذه الرواية أنّ الآداب والفنون في الدول الاشتراكية سابقاً، والأدباء والفنانين ذوي العقائد اليسارية أو حتى الشيوعية هنا وهناك في العالم، أنتجوا بدورهم أعمالاً كبرى لا تقلّ قيمة عن نظرائهم في الغرب. وحتى هذه اللحظة تتسابق المتاحف الغربية على استضافة وعرض مجموعة اللوحات الواقعية الفريدة، المنتمية إلى ما يُسمّى في الغرب «فنّ ستالين». وثمة حال مشابهة في السينما، والمسرح، والباليه، والأوبرا، لكي لا نتطرّق أبداً إلى الأدب.

وموادّ هذا الملفّ تنطوي على انحيازات متباينة في الموقف من ظواهر الواقعية الاشتراكية، واختيار الموادّ لا يهدف إلى ترجيح كفة على أخرى، بل يسعى إلى إعادة صياغة بعض الأسئلة التي تستدعيها إعادة فتح بعض الملفات، وذلك لكي لا تظلّ الرواية الغربية العتيقة هي وحدها المعتمَدة المهيمنة و... الخاطئة!

تعريف: الواقعية الاشتراكية 1932 - 1991

نيل كورنويل

ما الذي كان، أو ما يزال، يعنيه مصطلح الواقعية الاشتراكية؟ نظرية أدبية، أم منهج فنّي، أم فلسفة ثقافية؟ ما تأثيرها على ثقافة الإتحاد السوفييتي وأوروبا الشرقية، خلال فترة الحرب الباردة خصوصاً؟ الإجابات التالية على هذه الأسئلة سوف تقتصر إلى حدّ كبير على الإتحاد السوفييتي والسيرورة الأدبية هناك. ولكن ينبغي القول إنّ الواقعية الاشتراكية كانت، أيضاً، عاملاً هاماً في التطوّر الثقافي (و/ أو غيابه استطراداً) في الكتلة الشرقية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، وحتى انهيار جدار برلين.

كذلك امتدّ هذا العامل أبعد من الأدب، وجرى اعتناقه، أو فرضه أو استخدامه كأوالية سيطرة، في الفنّ والعمارة والفنون الجميلة، والموسيقى أيضاً (مثال شوستاكوفيتش في الإتحاد السوفييتي). وقد تصحّ الإشارة كذلك إلى أنه يجب عدم خلط الواقعية الاشتراكية بظاهرة أوسع شهدتها معظم ثقافة القرن العشرين وعُرفت باسم «الواقعية الاجتماعية»، وهي طراز أعرض من «الواقعية» التي تتضمن درجة معيّنة من التعليق أو الرأي الاجتماعيين (رغم أنّ هذا الخلط يجري دائماً).

والقيادة الثقافية السوفييتية أرادت أن ترى الواقعية الاشتراكية وقد تحوّلت إلى حدث كوني تاريخي. وفي كتابه «الواقعية الاشتراكية السوفييتية: الأصول والنظرية»، 1973، يلخّص فوغان جيمس وجهة النظر السوفييتية الرسمية كما يلي: «الواقعية الاشتراكية ظاهرة فنّية عالمية النطاق صعدت بتأثير التغييرات الاجتماعية الكبرى في نهاية القرن التاسع عشر، وبدء القرن العشرين، وبينها ازدياد حدّة التناقضات داخل المجتمع الرأسمالي، والأزمة داخل الثقافة البرجوازية، وصعود طبقة البروليتاريا الواعية لوضعها الاجتماعي. إنها تالياً انعكاس في الفنون للكفاح من أجل انتصار الاشتراكية».

والواقعية الاشتراكية كانت سياسة ثقافية (ولم تكن، كما للمرء أن يفكر الآن، منهجاً أو حتى نظرية قابلة للتطبيق)، فُرضت من الأعلى، وأُريد لها أن تستحدث إجراءاً ملموساً للرقابة

البيروقراطية، والحكومية في الواقع، على نطاق واسع من النتاج الفنّي. وبهذا المعنى كانت عاملاً هاماً في التطوير المنهجي للثقافة السوفييتية، منذ ستالين وحتى إصلاحات غورباتشوف، وفي أوروبا الوسطى والشرقية (الخاضعة لنفوذ الإتحاد السوفييتي) طيلة فترة ما بعد الحرب. ولقد تخللتها تنويعات تاريخية أو إقليمية: على سبيل المثال، خارج الإتحاد السوفييتي حدث أحياناً (ولكن ليس دائماً) أن طُبّقت الواقعية الاشتراكية على نحو أكثر تسامحاً ومرونة، سواء في ما يخصّ هيمنتها السياسية، أو مواقفها من الحداثة والتجريب.

وبوصفها سياسة ثقافية، استُمدّت الواقعية الاشتراكية من مزيج من ثلاثة مصادر: المصدر الأوّل هو التراث النفعي للنقد الأدبي الذي تطوّر (منذ بيلينسكي وشيرنشيفسكي وما بعدهما) في وصول الأدب الروسي في القرن التاسع عشر. المصدر الثاني (وهو أكثر أهمية بالمعنى الإيديولوجي، ولكنه تاريخياً أقلّ مصداقية) هو الفكر الماركسي في ما يخصّ التوجيه الثقافي، بعد إعادة تأهيله بأفكار مقالة لينين «حول تنظيم الحزب وأدب الحزب»، 1905. المصدر الثالث هو السياسة التي تطوّرت بلا ريب (وأياً كان الوزن المعطى للمصدرين السالفين) جرّاء السجالات اللاذعة الأدبية – النظرية – السياسية خلال عقد ونصف من بدء الحكم السوفييتي.

ومصطلح «الواقعية الاشتراكية» لم يستخدم في صيغته هذه إلا سنة 1932، لكن مكوّناته اشتُقت إلى حدّ كبير من التيارات الأبرز في السجالات الأدبية خلال العشرينيات. والمقاربة الإيديولوجية الأساسية حول «الأدب البروليتاري» عُدّلت رسمياً في سياق ما يمكن اعتباره مدّاً نيو – كلاسيكياً، يرجع إلى طرائق الواقعية الروسية التقليدية التي صارت الآن عتيقة الطراز (أسلوب ولغة تورجنيف، تولستوي، تشيخوف، وغوركي)، مطعمة بروح «الواجب الاجتماعي»، و«أدب الحقيقة»، ومفاهيم علم الجمال المستمدة من منظّري «الجبهة اليسارية للفنون» LEF، و«الرابطة الروسية للكتّاب البروليتاريين» RAPP.

وهكذا فإنّ مرحلة الأدب السوفييتي المزدهرة والحرّة نسبياً في مرحلة «السياسة الاقتصادية الجديدة» NEP، خضعت لهجمة متزايدة طيلة عقد العشرينيات من جانب الأجنحة البروليتارية الأكثر جموداً ومجموعات «علم الاجتماع المبتذل»، وكلاهما اجتمعا منذ سنة 1925 في ال-RAPP. وكان استيلاء ستالين على آلة الحزب، وتخلّصه من المعارضة يساراً ويميناً، قد ترافق في الميدان الأدبي أيضاً (وليس على المرء سوى مراجعة التعميمات الحزبية حول الفنون منذ العام

1925) مع تدمير التيارات الماركسية الثورية (مثل ال– LEF) والأخرى المعتدلة. حتى نقّاد ال– RAPP الأكثر تزمتاً تمّ إقصاؤهم بدورهم سنة 1932، حين جرى حلّ جميع التجمعات الأدبية بصفة إلزامية، لصالح جهة أحادية هي «إتحاد الكتّاب السوفييت».

وبذلك بات الطريق مفتوحاً أمام سيطرة الحزب المباشرة على الأدب. ولسوف يكون لهذه الخطوة آثارها البعيدة، التي لم تكن جليّة بما يكفي آنذاك. وفي واقع الأمر بات على إتحاد الكتّاب أن يضبط أعضاءه، بدل أن يحميهم، في حين أنّ السياسة الجديدة في اعتماد الواقعية الاشتراكية (المنهاج المقرّر لإنتاج الأدب) سوف تقيّد معظم الكتابة الإبداعية خلال ربع قرن قادم. وسرعان ما جرى في ميادين الفنون الأخرى فرض «اتحادات» فنية مماثلة وتوسيع نطاق «المنهج» ذاته.

واليوم يُنظر إلى الواقعية الاشتراكية كصيغة متعجلة كيفما اتفق، اخترعها – كما يجمع الكثيرون – مكسيم غوركي والمفوّض الثقافي أندريه جدانوف (بالتشاور مع ستالين)، وفُرضت بسرعة من الأعلى، كمحاولة مبتسرة (أثبتت مع ذلك أنها ناجحة للغاية) لتوجيه وضبط الأدب الواسع والغني الذي انتعش في ظروف أكثر ثورية. وكان حلّ ال– RAPP البروليتارية، إسوة بما تبقى من مجموعات، قد أعطى العملية لمسة أخيرة في تثبيت قاعدة «الحزب عن صواب أو خطأ»، المستمدة من مقالة لينين، بوصفها المعتقد المركزي، وفي التأكيد على أن بيروقراطية الدولة السوفييتية سوف تلقى التطبيق ذاته في الحياة الفنية.

وفي سنة 1934 أعلن غوركي الواقعية الاشتراكية «منهجاً أساسياً للأدب والنقد الأدبي السوفييتي». والمكوّنات الأساسية للمنهج كانت، وظلت (رسمياً على الأقل) طيلة النصف اللاحق من القرن: «إيدينوست»، (المحتوى الإيديولوجي)؛ «بارتينوست»، (الولاء للحزب، ويشمل أيضاً التشديد البارز على دور الحزب)؛ و«ناردونوست»، (الالتقاط الإيجابي للجماهير، أو الشخصية «الوطنية»، التي باتت الآن تعني» السوفييتية)؛ والمكوّن الرابع «كلاسوفوست»، (الوعي الطبقي أو الذهنية الطبقية).

كان على هذه المكوّنات أن تتآلف (حسب تعبير غوركي) في «تمثيلات ملموسة وصادقة تاريخياً للواقع في تطوّره الثوري». مقتضيات أخرى أساسية كانت المكانة البارزة التي ينبغي أن تُعطى ل– «الأبطال الإيجابيين» و«حالة النمط». وفي الميدان العملي كانت ضرورة الانتساب إلى خطّ الحزب – من خلال التصنيع السريع، والمزارع الجماعية الإجبارية، و«التطهيرات الكبرى» – قد أفضت بشكل محتوم إلى تشويه شديد للجانب «الصادق تاريخياً» من هذا «المنهج الأساسي».

ونتائج تطبيق هذا المنهج انقلبت إلى أيّ شيء ما عدا «التمثيلات الملموسة»، فلم تلتقط الواقع بأي مقدار من المعنى المميّز موضوعياً. وكلّ ما تبقى كان في الواقع تفكيراً توّاقاً مضحكاً و«تطوّراً ثورياً» مفرطاً في تفاؤله، يُرى كما ينبغي أن يُرى، لا كما هو بالفعل.

ولقد عانى الأدب الروسي في القرن العشرين من مأساة كبرى نجمت عن عواقب الفرض القسري لهذه السياسة على مصير العديد من الكتّاب الذين رفضوا الانصياع، أو كانوا غير قادرين على الانصياع (وبالقدر ذاته، على عدد من الكتّاب الذين انصاعوا أيضاً). إسحق بابل، بوريس بيلينياك، وأوسيب ماندلشتام كانوا مجرّد أفضل النماذج المعروفة، وما خفي كان أعظم.

وعند نهاية الأربعينيات، حين أخذت «مراسيم جدانوف» تطبق الخناق على الانفراج النسبي لسنوات الحرب (وأثّرت، مثلاً، على ميخائيل زوشنكو، أنّا أخماتوفا، وبوريس باسترناك)، أخذ الكتّاب المنضوون في الركب يعتنقون مبدأ «انعدام النزاع»، الذي يقول بضرورة تحاشي كلّ نزاع أو اختلاف داخل المجتمع السوفييتي (في السابق كان مسموحاً وجود أفكار وشخصيات سلبية إلى جانب الإيجابية، شريطة أنّ المجموعة الأولى سوف تُدحر ويلحق بها الخزي). وهذا التجديد المدهش (الذي يتطرق إليه سولجنتسين في «جناح السرطان»)، الذي سمح بنزاع محدود للغاية بين الأبطال الإيجابيين، والأبطال الأكثر إيجابية، أزال عملياً أي مظهر للتوتّر الدرامي في الأعمال القصصية والمسرحية خلال تلك الفترة.

وفي السنوات الأخيرة من حقبة ستالين ترسخ الاعتقاد، حتى عند المسؤولين عن إعطاء الأدب السوفييتي «إرشادات من الأعلى»، أن الأشياء لا تسير على ما يرام، وأنّ النتائج الفنية كانت أكثر قتامة من أن تقنع أحداً بعافية الآداب السوفييتية. مرحلة «ذوبان الثلوج» في عهد خروتشيف، رغم أنها اتسمت بمبدأ «خطوتان إلى الأمام، خطوة إلى الوراء»، سرّعت العمليات التي قادت من جديد إلى بعض الانفراج. وإذا كانت سياسة الواقعية الاشتراكية غير قابلة للتطبيق في التحليل الأخير، حتى أثناء أعلى مراحل الستالينية، فإنّ الحال ذاتها ينبغي أن تتواصل أكثر فأكثر في مرحلة ما بعد ستالين. العالم الأدبي لسنوات خروتشيف، وصولاً إلى بريجنيف و«مرحلة الركود» في عهد تشيرنكو، وجد نفسه عالقاً في سياسة الواقعية الاشتراكية كتراث أجوف لا يمكن مساءلته صراحة، وذلك رغم السماح بدرجة أعلى من إعادة التأويل. ولقد نُشرت أعمال أكثر أهمية وموهبة فنية خلال العقود الثلاثة التي أعقبت وفاة ستالين وحتى انطلاقة الغلاسنوست.[1]

فلاديمير ماياكوفسكي

كيف تُصنع الأشعار؟

التعبير الجديد أمر إجباري في كتابة الشعر. وينبغي الاشتغال على مادة الكلمات والعبارات التي تخطر على الشاعر. وإذا كانت فضلة الكلمات القديمة هي التي تفرض نفسها في تأليف القصيدة، فيتوجب استخدامها في تناسب مع كميات المادّة الجديدة. وأن يكون مزيج من هذا النوع مفيداً أو غير مفيد، أمر يتعلق بكمية وكيفية المادة الجديدة فيه.[2]

(. . .) وفي العمل الشعري ثمة القليل فقط من القواعد العامة حول كيفية البدء. وهذه القواعد تقليد محض. كما في الشطرنج. النقلات الافتتاحية تكاد تكون متشابهة. ولكنك منذ النقلة الثانية تبدأ في إعمال هجوم جديد. والنقلة الأكثر مهارة هي تلك التي لا يمكن تكرارها في أيّ موقف معطى ضمن لعبتك الثانية. انعدام إمكانية التنبؤ بها هو الذي يهزم الخصم.

تماماً مثل الإيقاع غير المنتَظَر في الشعر.

ما هي المقترحات الأساسية التي لا غنى عنها، حين يشرع المرء في عمل شعري؟

الأمر الأوّل. حضور مجتمع مُشْكِل، لا يمكن تصوّر حلّه إلا بشروط شعرية. واجب اجتماعي (وبين الموضوعات الهامّة للدراسة الخاصة مسألة انعدام التكافؤ بين الواجب الاجتماعي والتكليفات الفعلية).

أمر ثان. معرفة دقيقة، أو بالأحرى إحساس برغبات طبقتك (أو المجموعة التي تمثّلها) في قضية معطاة، مثل التوجّه نحو هدف محدد. أمر ثالث. المواد. الكلمات. املأ مخازنك بلا انقطاع، وأملأ أهراء جمجمتك بكلّ أنواع الكلمات، الضرورية، المعبّرة، النادرة، المبتكرة، المستحدثة، والمصنّعة.

أمر رابع. المعدّات اللازمة للغرس والأدوات لتجميع السطر. قلم، قلم رصاص، آلة كاتبة، هاتف، الثياب الضرورية للمبيت في الفنادق الرخيصة، دراجة هوائية لخدمة رحلاتك إلى الناشر، طاولة ذات ترتيب حسن، مظلة للكتابة تحت المطر، غرفة بالقياس الملائم لعدد الخطوات التي ستخطوها وأنت تعمل، اتصال مع وكالة صحفية ترسل لك المعلومات حول أسئلة تخصّ الأقاليم وما إلى ذلك وما سوى ذلك، وربما غليون وسجائر.

أمر خامس. مهارات وتقنيات للتعاطي مع الكلمات، والأشياء بالغة الخصوصية، والتي لا تأتي إلا بعد سنوات من العمل اليومي: القوافي، الأوزان، الجناس الاستهلالي، الصور، خفض سويّة الأسلوب، جموح المشاعر، القفلة، العثور على عنوان، التصميم، وما إلى ذلك، وما سوى ذلك.

على سبيل المثال: قد تقتضي المهمة الاجتماعية تأمين كلمات أغنية لرجال الجيش الأحمر في طريقهم إلى جبهة بطرسبورغ. الهدف هو دحر يودينتش. المادّة هي الكلمات المستلّة من قاموس الجنود. أدوات الإنتاج: عقب قلم رصاص. الوسيلة: «شاستوشكا»[3] مقفاة:

أهدتني حبيبتي عباءة من اللباد طويلة

وزوجاً من الجوارب الصوفية.

ويودينتش يعدو هارباً من بطرسبورغ

سريعاً مثل ثعلب مطارَد.

خصوصية هذه الرباعية، مبرّر إنتاج هذه الـ «شاستوشكا»، هو نظام التقفية. والتجديد في هذا النظام هو الذي يجعل الأمر وارداً، شعرياً، ونموذجياً.

وتأثير الـ «شاستوشكا» يعتمد على تصميم التقفية غير المتوقعة، حيث يكون هناك نوع من عدم الانسجام بين السطرين الأوّل والثاني، والسطرين الثالث والرابع. وهكذا يمكن اعتبار السطرين الأول والثاني مساعدَيْن، أو ثانويين.

سمات المادة المستعملة، وسيلة الإنتاج والمهارات التقنية، يمكن ببساطة اعتبارها قابلة للقياس الكمّي بنظام الدرجات:

هل طلب المجتمع هذه القصيدة؟ نعم. درجتان. الهدف متوفر؟ درجتان. هل هي مقفاة؟ درجة إضافية... فليضحك النقّاد، ولكني سأعطي شعر شاعر آلاسكي (حين تتساوى الاعتبارات الأخرى بالطبع) درجات أعلى من شعر شاعر من يالطا على سبيل المثال.

بالطبع سأفعل! الشاعر من آلاسكا ينبغي أن يتجمد برداً، ويشتري معطفاً من الفرو، وينبغي أن يتصلّب حبره في دواته. بينما شاعر يالطا يكتب على خلفية من شجر النخيل، في أجواء بديعة حتى من دون قصائد.

وضوح الرؤية حول هذه الأمور هو مكوّن لكفاءات الكاتب...

أتابع المسير، محرّكاً ذراعيّ ومهمهماً من غير كلمات تقريباً، تارة أقصّر خطواتي لكي لا أقاطع همهمتي، وطوراً أهمهم المزيد بسرعة اشدّ بالتوافق مع خطواتي.

وهكذا يتأسس الإيقاع ويتشكل، والإيقاع هو أساس أي عمل شعري، وهو الذي ينبض في أرجاء العمل بأسره. وأنت تدريجياً تخفف عن كاهل الكلمات المنفردة ذلك الهدير الرتيب.

ثمة كلمات تقفز هاربة ولا تعود أبداً، وثمة أخرى تلبث، تتلوى وترتبك عشرات المرّات، حتى لا يعود في وسعك أن تتخيّل كيف يمكن لأية كلمة أن تمكث في موقعها (هذا الإحساس القويّ، الذي يتنامى مع التجربة، اسمه الموهبة). ويحدث غالباً أن تنبثق أوّلاً الكلمة الأكثر أهمية:

الكلمة التي تحمل على أكمل وجه معنى القصيدة، أو الكلمة القادرة على تعزيز القافية. الكلمات الأخرى تتوالى مضطردة وتأخذ مواقع معتمدة على العلاقة مع الكلمة الأهمّ. وحين تصبح الأساسيات حاضرة، ينتاب المرء إحساس مباغت بأنّ الإيقاع مُجْهَد: ثمة نقصان في مقطع صغير أو صوت. تبدأ في إعادة جميع الكلمات مجدداً، فيقودك العمل إلى الشرود (...)

من أين يأتي هذا الهدير الرتيب للإيقاع؟ إنه لغز. في حالتي شخصياً تدور في ذهني كلّ أنواع تكرارات الأصوات، والضجيج، والحركة الاهتزازية، أو في الواقع أيّ تكرار قابل للإدراك ويأتيني على هيئة صوت. صوت البحر، المتكرر بلا توقف، يمكن أن يزوّدني بالإيقاع؛ أو الخادمة التي تصفق الباب كلّ صباح، فتتصادى هذه وتختلط فيما بينها، وتزحف في باطن وعيي. أو، ربما، حتى دوران الأرض الذي يتمّ عندي على نحو شبيه بما يجري في محلّ مليء بالعناصر البصرية المساعدة: يفسح المجال، ويرتبط مع صفير ريح عاتية.

هذا الصراع من أجل تنظيم الحركة، وتنظيم الأصوات حول نفسها، واكتشاف طبائعها الجوهرية، هو واحد من أهمّ ثوابت عمل الشاعر: تنظيم الموارد الصوتية. لا أعرف إذا كان الإيقاع موجوداً في خارجي أم في داخلي أنا فقط، والأرجح أنه في الداخل. ولكن لا بدّ من رجّة ما لإيقاظه؛ تماماً كما يفعل صوت الكمان، أيّ كمان، حين يتسبّب في أزيز أحشاء البيانو؛ وكما يرتجّ جسر يميناً ويساراً ويكاد يسقط تحت وطأة العبور المنسّق للنمل.

الإيقاع هو القوّة الجوهرية، والطاقة الجوهرية، للشعر. ليس في مقدورك أن تفسّره، وليس في وسعك إلا أن تتحدث عنه كما حين تتحدّث عن الظاهرة المغنطيسية أو الكهرباء. فالمغنطيس والكهرباء بعض تجليات الطاقة. ويمكن للإيقاع أن يكون الشيء ذاته في الكثير من القصائد، أو ربما

في كامل أعمال الشاعر، ولكنه مع ذلك لا يجعل العمل رتيباً مكروراً، لأنّ الإيقاع يمكن أن يكون شديد التعقيد، وبالغ البراعة في التركيب، بحيث أنّ القصائد الطوال لا تستنفد إمكانياته.

وعلى الشاعر أن يطوّر في نفسه هذا الإحساس بالإيقاع تحديداً، وليس قضاء الوقت في تعلّم إيقاعات الآخرين، ومختلف البحور والتفاعيل، بما في ذلك الشعر الحرّ شديد التبجح هذه الأيام. فالإيقاع يلائم نفسه مع موقف محدد، فلا يصبح صالحاً إلا لذلك الموقف، مثل الطاقة المغنطيسية المفرّغة على حدوة تجتذب برادة الحديد، التي لا تستطيع استخدامها لأيّ غرض آخر. (. . .)

وينبغي أن تُرفع القصيدة إلى أعلى درجات الطاقة التعبيرية. والصورة هي إحدى أفضل وسائط نقل هذه الطاقة التعبيرية. ليست تلك الصورة الجوهرية الرؤيوية التي تنهض في مستهلّ العمل كاستجابة أولى باهتة للتمكّن الاجتماعي. كلا، أنا أتحدث عن الصور المساعدة التي تساعد هذه الصورة في التكوّن. وهذه الصور هي واحدة من المناهج المعاصرة في الشعر، والحركة التصويرية مثلاً تجعلها غرضاً وبالتالي تحكم على ذاتها بالعمل ضمن واحد فقط من مكوّنات الشعر التقنية.

هنالك سُبُل في خلق الصور لا نهاية لها.

وإنّ المقارنة هي إحدى أكثر سبل صناعة الشعر بدائية. نتاجاتي الأولى، «غيمة في بنطلون» مثلاً، كانت مرتكزة على التشبيه كلياً: مثل ومثل ومثل. . . كلّ الوقت. أليست هذه السمة البدائية هي التي تجعل النقاد يعتبرون «غيمة» هي «التركيب الأقصى» الذي بلغته في الشعر؟ في قصائدي الأخيرة، وفي «يسينين» خصوصاً، تخلصت من هذه البدائية. (. . .)

وأكثر سبل صناعة الصور قبولاً عند العموم هي استخدام الاستعارة، أي مناقلة المزايا، التي اقترنت عند درجة ما بشيء محدد وحيد، بين الكلمات والأشياء والظواهر والأفكار. هذا السطر على سبيل المثال:

وتوشَحوا بخردة من شعر الجنائز

لقد سمعنا بخردة الحديد، وخردة المائدة. ولكن كيف نصف تلك الغرائب والغايات التي يجعلها الشعر عديمة النفع، فلا تصبح ذات فائدة في أي شيء وهي التي كانت لتوّها أجزاء من قصائد أخرى؟ تلك، بالطبع، خردة شعرية أو شعر خردة. وفي هذه الحال تكون الخردة من صنف واحد: جنائزي، وهذه خردة شعرية جنائزية. (. . .)

ومثل كلّ وسائل الشعر الأخرى، تتنوّع سبل صناعة الصورة طبقاً لمدى تآلف أو عدم تآلف

القارئ مع هذا الشكل أو ذاك. تستطيع حيازة صور شعرية على الجانب المضادّ، بحيث أنها لا تستخدم الخيال فتوسّع نطاق الشيء الذي يُقال فحسب، بل على العكس تسعى إلى ضغط الانطباع الذي تتركه الكلمات في قالب محدود عن سابق قصد. أقول، مثلاً، في قصيدتي القديمة «الحرب والكون»:

في العربة المتعفنة أربعون رَجُلاً
وأربع أرجل.

والكثير من أشياء سيلفينسكي ترتكز على العديد من الصور المشابهة. (. . .)

والآن بعض الاستنتاجات:

1 – الشعر معمل. نوع صعب للغاية، معقّد للغاية، ولكنه معمل.

2 – التوجيه في العمل الشعري لا يقوم على دراسة نماذج الأعمال الشعرية التي باتت ثابتة ومحدودة، بل دراسة إجراءات المعمل، وهي الدراسة التي تساعدنا في صناعة أشياء جديدة.

3 – التجديد، التجديد في الموادّ والوسائل، أمر لا غنى عنه في كلّ تأليف شعري.

4 – عمل صانع الشعر ينبغي أن يجري يومياً، لبلوغ المزيد من الكمال في الحرفة، ولتوظيف الموارد الشعرية.

5 – دفتر جيد لتدوين الملاحظات، واستيعاب لأفضل طرائق استخدامه، هما أكثر أهمية من إتقان كتابة عشرات الأمتار بلا أخطاء.

6 – لا ينبغي تشغيل مصنع شعري هائل تكون مهمته إنتاج ولاعات السجائر الشعرية. ينبغي أن تقلع عن الإنتاج غير الاقتصادي للتوافه الشعرية. لا تتناولْ قلمك إلا إذا كان الشعر هو الطريقة الوحيدة لقول شيء ما. ويجب صياغة الأشياء التي أعددتها حين تشعر بواجب اجتماعي واضح.

7 – ينبغي على الشاعر أن يكون في قلب الأشياء والأحداث لكي يفهم الواجب الاجتماعي بدقة. إنّ معرفة الاقتصاد النظري، ومعرفة حقائق الحياة اليومية، والانغماس في الدراسة العلمية للتاريخ، هي في صلب أساسيات عمل الشاعر، وهي أكثر أهمية من المناهج التعليمية التي يكتبها بروفيسورات من عَبَدة الماضي.

8 - لكي تلبّي الواجب الاجتماعي على أفضل وجه مستطاع، ينبغي أن تكون في طليعة طبقتك، وأن تخوض النضال في صفوف طبقتك، وعلى كل الجبهات. وينبغي أن تسحق إلى فتات أسطورة الفنّ المجافي للسياسة. فهذه الأسطورة القديمة تعاود الظهور اليوم في شكل جديد تحت غطاء الهذر حول «اللوحة الملحمية العريضة»، التي تكون ملحمية أولاً، ثمّ موضوعية بعدئذ، وغير ملتزمة سياسياً في نهاية المطاف؛ أو الهذر حول «الأسلوب الرفيع»، الذي يكون رفيعاً أولاً، ثمّ مرتقياً بعدئذ، وعلوياً سماوياً في نهاية المطاف.

9 – مقاربة الفنون بوصفها معملاً هي وحدها التي تجعلك تتخلّص من الصدفة وعشوائية الذوق وذاتية القِيَم. والنظر إليها كجزء من عملية الإنتاج هو وحده الذي يمكنّك من وضع جوانب العمل الأدبي داخل منظور: القصائد، وتقارير العمّال والفلاحين والصحافيين. وبدل التأمّل في موضوع شعري سوف تمتلك قدرة التعاطي بدقّة مع مشكلة عاجلة، طبقاً للتعريفات والمقاييس الشعرية.

10 - ينبغي أن لا تجعل التصنيع، أي ما يسمّى العملية التقنية، غاية في حدّ ذاتها. ولكنّ عملية التصنيع هذه ذاتها هي التي تجعل العمل الشعري صالحاً للاستعمال. وإنّ الفارق بين طرائق الإنتاج هذه هو الذي يسجّل الفارق بين الشعراء. وحدها المعرفة، والإتقان، ومراكمة أوسع نطاق ممكن من الوسائل الأدبية المتنوّعة هي التي تجعل من المرء كاتباً محترفاً.

11 – شروط الحياة اليومية التي يعيشها الشعر، لها التأثير ذاته الذي تمارسه العوامل الأخرى في تشكيل عمل فنّي حقيقي. ومفردة «بوهيمي» باتت مصطلحاً ازدرائياً يصف كلّ سبيل عيش فنّي دنيء. ولسوء الحظ يحدث غالباً أن تُشنّ الحرب على كلمة «بوهيمي»، ولكن على الكلمة وحدها. بيد أنّ ما يمكث في داخلنا هو المناخ الفرداني، والمِهَني للعالم الأدبي القديم، والمصالح التافهة للشِلَل الخبيثة، وحكّ الظهر المشترك، حتى باتت كلمة «شعري» تعني «المنحلّ» و«المخمور» و«الفاسق» وما إليها. حتى طريقة ثياب الشاعر وطريقة حديثه مع زوجته في البيت ينبغي أن تختلف، ويمليها بشكل تامّ طراز الشعر الذي يكتبه.

12 - نحن، شعراء جبهة اليسار، لا نزعم البتة أننا وحدنا نمتلك أسرار الإبداع الشعري. ولكننا وحدنا الذين نريد إماطة اللثام عن هذه الأسرار، ووحدنا الذين لا نرغب بإحاطة العملية الإبداعية بهالة مبهرجة من الطهارة الدينية – الفنّية.

الواقعية الإشتراكية: جذور ما قبل 1917

تشسلاف ميلوش

(. . .) لعلّ بعض الأمريكيين على يقين من أنّ الواقعية الاشتراكية، أو «الواقشتراكية» Socrealism كما يسمّونها، ليست أكثر من أسلوب جرى تطبيقه في أدب وفنّ الإتحاد السوفييتي، وفي تلك المناطق التي يمتدّ نفوذه إليها. وهو أسلوب يشهد على الأذواق التي تحلى بها بيروقراطيو القرن التاسع عشر، في ما يخصّ عمارة كعكة الزفاف، أو الألوان المسطحة في الرسم، أو الرفاهية المترفة. وهم أيضاً على يقين من أنّ كلّ مَن يعارض نظام علم الجمال هذا، إنما يرتكب خطيئة سياسية قد تبدو مذهلة. لكنّ الواقعية الاشتراكية ليست، لسوء الحظّ، مسألة ذوق فقط. إنها أيضاً فلسفة، وحجر الزاوية في عقيدة رسمية جرى تطويرها في أيام ستالين. إنها مسؤولة مباشرة عن مقتل ملايين الرجال والنساء، لأنها ترتكز على تمجيد الكاتب أو الفنّان للدولة، ولأنّ في صلب مهامها تصوير سلطة الدولة بوصفها الخير الأعظم، واحتقار عذابات الفرد. إنها بذلك علم جمال فعلي وفعّال.

وهكذا، لا يمكن تفادي انحطاط ما يُنتج طبقاً لهذه الصيغة من شعر ورواية ومسرح ورسم، ما دام الواقع، البغيض للغاية، ينبغي تجاوزه باسم المثال، وباسم ما ينبغي أن يكون عليه الواقع. غير أنّ هذا الانحطاط لا يمنع، بل إنه في الحقيقة يسهّل، توسيع نطاق تأثير هذا النوع من الثقافة الجماهيرية. والمعركة ضدّ الواقعية الاشتراكية هي، استطراداً، معركة للدفاع عن الحقيقة وعن الإنسان نفسه في نهاية المطاف.

والأدب في غرب أوروبا وأمريكا لم تكن له البتة تلك السمة الاجتماعية التي اقترنت بالأدب في شرق أوروبا، ربما باستثناء فترة الإصلاح حين كان الكاتب يتحدّث بالنيابة عن جماعة دينية محددة. ورغم أن الدور السياسي الذي لعبه بعض الكتّاب كان كبيراً في بعض الأحيان (روسو وفولتير مثالان واضحان)، فإنّ المخيّلة الجمعية لم تكن لها أنماطها العليا على هيئة الشاعر أو القائد أو المعلّم.

ومؤرخو الأدب لا يشيرون في هذا المضمار إلا إلى مثال واحد منعزل هو أيرلندا. لكنّ عنف النزاعات القومية والاجتماعية في المناطق الشرقية من أوروبا فرض على الكتّاب مطالب محددة.

ومن المرجح تماماً أن تعود أصول التمرّد الهنغاري لعام 1956 إلى «نادي بيتوفي»، الذي سُمّي هكذا نسبة إلى الشاعر الذي عاش في القرن التاسع عشر، ولهذا فقد كان للأمر مغزاه الرمزي، الذي يكرر ببساطة نسقاً أقدم.

وتاريخ العلاقات الروسية - البولونية يمكن أن يُختصر بدرجة واسعة في تصادم مفهومين مختلفين عن الحرّية، وهما مفهومان اعتنقهما كتّاب وارتبطا على نحو وثيق بوظائفهم التعليمية، وهي الوظائف التي كانت مختلفة بين البلدين. وبعد ثورة 1917 في روسيا، مُنح الكتّاب اللقب المشرّف: «مهندسو الحرية». ولم يكن هذا بالأمر الجديد على نحو خاص. ولعلّ من غير الممكن لرئيس الولايات المتحدة أن يقلّب النظر في قصائد ومسرحيات، وأن يفكّر في مكافأة مؤلفيها أو نفيهم إلى آلاسكا الشمالية. ذلك لأنّ السلطات الأمريكية لم يسبق لها أن اعتبرت الأدب خطيراً أو أداة هامة للحفاظ على السلطة. أمّا نيقولا الأوّل فقد مارس بنفسه الرقابة على أشعار بوشكين.

والحركات الثورية في روسيا خلقتها الانتلجنسيا، التي حرّكت المرجل بالكتابة، واستخدمت الكلمات كبديل عن الفعل أو مقدّمة له. وحين أقام الحزب الشيوعي سلطته الدكتاتورية، حافظ على تقليد وضع الكتّاب في مكانة اجتماعية عالية. ونظرية الواقعية الاشتراكية ذاتها، التي تبنّاها الحزب، كانت قد صيغت قبل زمن طويل من قيام الثورة (. . .)

وحتى قبل 1917 كانت روسيا إحدى أكبر الدول المستهلكة للكتب، ورغم أن معظم العدد الهائل من الكتب التي طُبعت في روسيا بعد الثورة رسمية وضئيلة الجودة، فإنه توفرت أيضاً أعمال «كلاسيكية» روسية وأجنبية، وكانت الأخيرة بترجمات ممتازة. هذا الإشباع بالكلمة المطبوعة يخلق على الدوام، وكما ينبغي أن يفعل، قيمة زائدة في الطلب، الذي لا يمكن إشباعه عن طريق الإنتاج السائد المكرور. وحتى في أسوأ المراحل توفّر على الدوام تيّار ثان مواز للتيار الرسمي: بوريس باسترناك غير المطبوع، مثلاً، كان له آلاف المعجبين ممّن يحفظون شعره عن ظهر قلب. وحين بدأت مرحلة «التعايش»، كان السيّاح العائدون من موسكو يجلبون معهم قصائد توزّع بصيغة مخطوطة في أوساط الشباب بصفة خاصة. وكانت هنالك نماذج من كتلة أعمال غير معروفة أبداً، كتبها السجناء في معسكرات الاعتقال، والطلاب. وبعضها لافت للنظر في قيمته الرفيعة، وجميعها مصطبغة بظلال السخرية والمفارقة (. . .)

ومشكلة الواقعية الاشتراكية أبسط بكثير ممّا يلوح للوهلة الأولى. فرغم المحاولات العديدة، فإنّ العناصر التي تكوّن نظريتها لم تجتمع أبداً في كلّ منسجم. في الرواية يكون انقسام الشخصيات إلى «أخيار» و«أشرار» مطلوباً كما هي الحال في أيّ فيلم كاوبوي. ويُسمح للبطل أن يحمل بعض الشكوك وأن يرتكب بعض الأخطاء، لكن الخير ينبغي أن ينتصر في النهاية. ومع ذلك فإنّ هذا الخير لا يعني الأخلاق المرتكزة على الوصايا العشر، بل ببساطة حال التطابق بين الفرد وهدف الجماعة. ولكن بما أن النصر لا يتحقق إلا من خلال الدولة التي يقودها الحزب، فإنّ الهدف هو كلّ ما يعين الحزب في زيادة قوّة الدولة الصناعية والعسكرية وسواها. وبهذا فإنّ معايير السلوك الفردي لا تكمن في داخل فرد ما، بل تتحدد من خارجه: «النزاهة الذاتية» للمرء الذي تقوده الحوافز الأخلاقية، ويمكن تالياً أن يدين استخدام الدبابات في بودابست، لا تقلّل من «الذَنْب الموضوعي» لأنّ استقلال هنغاريا قد يتغاير مع مصالح الإتحاد السوفييتي، واستطراداً مع مصالح الثورة، أي الإنسانية قاطبة.

ورغم أن هذه المحاججة مبتسرة، فليس من الصعب إدراك جذورها في فلسفة التاريخ الألمانية خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، والتي قدّمت مفهوم التطوّر التاريخي المستقلّ عن آمالنا ورغائبنا. هذه الفلسفة وجدت لها أرضاً بالغة الخصوبة في روسيا القيصرية، لأنّ بنيتها الاجتماعية المدعّمة كانت تجابه الفرد بالعراقيل كلما حاول ممارسة إرادته هو، ولهذا تعلّم أن يجعل النظام نفسه مسؤولاً، حتى عن انعدام كفاءته ذاتها. وتشكلت بهذه الطريقة عادات جبّارة تخصّ الذهن، فشجّعت أحلام الثورة الكفيلة بحلّ جميع المشكلات الشخصية للرجال وللنساء في مواجهة العالم، ونُقلت المعايير الأخلاقية من المنتدى الداخلي للضمير إلى سيرورة العناية التاريخية.

وكان هذا الانتقال هو سمة الانتلجنسيا الروسية التقدمية، وقد تنبّه إليه دستويفسكي، الذي كتب في «يوميات كاتب» سنة 1873: «إنّ علم البيئة، حين يجعل الإنسان معتمداً على كلّ خطأ في النظام الاجتماعي، يختزل الإنسان إلى حال من الخسران التامّ للشخصية، وإلى تحلّل تامّ من جميع الالتزامات الفردية ومن أي نوع من أنواع الاستقلال، فيختزله إلى أسوأ قنانة يمكن تخيّلها». ذلك يبيّن أنّ الصِيَغ التي تبدو ساذجة في الرواية والمسرحية، والتي وضعها الحزب للكتّاب كي يأخذوا بها، لها سابقات في روسيا تمتدّ طيلة عقود من السجال حول العلاقة بين

الفرد والمجتمع (. . .)

النقطة الأهمّ [حسب أبرام تيرتس [4]] هي إنّ «الهدف العظيم» -- مجد روسيا كما تغنّى به درجافين في القرن الثامن عشر -- عُثر عليه للمرّة الثانية في برهة امتلاك لينين السلطة، حين كانت روسيا ممزقة مهمّشة بفعل الحركة الثورية، بعد الظنون والبحث خلال القرن التاسع عشر. وبدءاً من ذلك الزمن باتت روسيا الأمّة المختارة، الأمّة التاريخية العالمية Welthistorische، ما دامت قد اختارت أن تكون أداة سيرورة العناية التاريخية التي تقود، ب- «الضرورة الفولاذية»، إلى انتشار الشيوعية في سائر أرجاء العالم.

ولقد جرى في السابق تبرير ترانيم المديح التي تغنّت بالدولة الروسية في الماضي، والتوكيدات حول الرسالة العالية الملقاة على عاتق الروس وتفوّقهم على سواهم من الأمم. نور المهمة الكونية (خلاص الإنسان) قد بزغ على روسيا. ولهذا فإنّ أغنية مديح تلك السعادة الآتية التي ستكون نصيب الإنسانية جمعاء، وهذه الأنشودة المتواصلة في مديح الذات (وهو جوهر الأدب السوفييتي)، ترتقيان في الآن ذاته إلى مصافّ أنشودة في مديح الغد. والواقعية الاشتراكية انبثقت من اندماج عقيدتين: الإيمان برسالة الأمّة الروسية، والإيمان برسالة البروليتاريا (الروسية).

(. . .) المجد الجماعي ليس أمراً خيالياً، بل هو حقيقة واقعة، وتمّت حيازته عن طريق طراز شرس من اللامبالاة بالحياة الإنسانية. وطيلة عقود عديدة قدّمت الواقعية الاشتراكية الإكسير الذي يلهب الأنشطة، وتبيّن بالاختبار العملي مدى فاعلية ترانيم المديح. فهل يتوجب نبذ هذه العقيدة المجرّبة المدرّبة؟ وبدل الابتهاج إزاء النتائج المحسوبة، هل يتوجب الانتقال إلى نتائج غير محسوبة: سعادة أو تعاسة الإنسان؟

إنّ محاولات إقامة التناظر بين روسيا الماضي، وروسيا الحاضر، قد تقود إلى ارتكاب الأخطاء. ومع ذلك فمن المرجح أنّ الروس الراغبين بالعدالة والحرّية سيجدون أنفسهم في حال من النزاع مع مواطنيهم، تماماً كما وقع لأسلافهم. هذا ما يحدث حين يبدو نقد الأمور وكأنه مناهض للنزعة الوطنية. ولا ريب أنّ روسيا ليست استثناء في هذا المجال، وهنالك مجتمعات أخرى شهدت وتشهد تنامياً شديداً لعبادة مبدأ «مصلحة الدولة». غير أنّ نموذج بيتر شادايف، مؤلف كتاب «الرسائل الفلسفية»، يعطي بعض الإيضاح حول قوّة هذه العبادة في روسيا. وحين طبع شادايف إحدى هذه الرسائل، في عام 1836، أثار سخط الرأي العام إلى درجة جعلت

القيصر لا يفكّر حتى في ضرورة سجن هذا الفيلسوف التعس، لأنّ هيئة من الأطباء الطائعين قرّرت أنه معتوه. لكنّ الأحكام القاسية التي أصدرها شاداييف بحقّ وطنه كانت، كما نعرف اليوم، نبوئية إلى حدّ بعيد. وهكذا كان قد قال: «إننا إحدى هذه الأمم التي لا تبدو وكأنها جزء لا يتجزأ من الجنس البشري، بل هي ليست موجودة إلا لكي تعطي العالم بعض أعظم الدروس. لكنّ الإرشاد الذي شاءت أقدارنا أن نقدّمه لن يضيع أبداً: مَن يبصر اليوم الذي نجد فيه أنفسنا جزءاً من الإنسانية، وكم من البؤس ينبغي أن نعاني قبل إتمام هذا المصير؟»...

بدوره كان ألكسندر هيرزن قد وجد أنّه حتى الحلقات الأكثر تقدمية لم تسانده إلا إذا كفّ عن التشكيك في حدود الإمبراطورية القيصرية، وحقّ روسيا في الهيمنة على الأراضي التي غزتها. لقد وهبت روسيا العالم العديد من الرجال والنساء الأخيار، الذين لم يتهيّبوا إدانة الشرّ، والذين أدركوا أنّ ما يتوجّب أن يكون لله ليس تماماً ذاك الذي يتوجب أن يكون للقيصر. وليس في وسعنا إلا أن نأمل في يوم قريب يجد فيه الروس أنفسهم «جزءاً من الإنسانية».

السوريالية، الواقعية الاشتراكية، بابلو نيرودا

غريغ داوز

1 – منذ العشرينيات وحتى الخمسينيات كانت الواقعية الاشتراكية والسوريالية هما الموقفان السياسيان والجماليان للكتّاب الأسبان وفي أمريكا اللاتينية. وعند الكثير من الشعراء البارزين، انطفأت شعلة الطليعة الأدبية مع اندلاع الحرب الأهلية في إسبانيا سنة 1963. وليس على المرء إلا أن يفكر ببعض أشهر الشعراء، وبينهم رفائيل ألبرتي، ولويس سيرنودا، وسيزار فاييخو، وبابلو نيرودا، ممّن كرّسوا أنفسهم لكتابة أعمال طليعية قبل الحرب وبعدها،

وفي خضم الحرب، والتزموا بالقضية الجمهورية عن طريق كتابة أشعار يسهل وصولها إلى عامة الجمهور. إلا أنّ البعض الآخر، مثل فيشنتي هويدوبرو وأوكتافيو باث، لم يتخلوا عن النظرية والأسلوب الطليعيين. وكما هو معروف أصبح باث عضواً غير رسمي في الجيل الثاني من السورياليين، وهويدوبرو ابتكر نظريته الطليعية الخاصة به. لكن ميلهما اليساري كان قصير الأجل، رغم التزامهما بالجمهورية الإسبانية.

2 – للوهلة الأولى يبدو فدريكو غارسيا لوركا وكأنه ينتمي إلى هذه المجموعة الأخيرة من الشعراء، بسبب أشعاره النارية في «شاعر في نيويورك». ومع ذلك لا ينتمي لوركا إلى المجموعة لسببين أساسيين. أولاً، «شاعر في نيويورك» هي طبعة معاصرة من عمل ألبرتي «عن الملائكة»، وعمل سيرنودا «نهر، غرام»، وعمل أليخاندري «سيوف كالشفاه»، بما يعني أن العمل ليس متأثراً بالأحداث العاصفة للحرب الأهلية (وهو، كما نعلم، كتاب نُشر بعد الوفاة). السبب الثاني، رغم أنّ الشعر يظلّ طليعياً، فإنه في الآن ذاته شعر ملتزم سياسياً يصوّر العنصرية، والفقر، وثروات الرأسماليين الفاحشة، والاغتراب القاتل خلال الكساد الكبير في الولايات المتحدة.

3 – وكما جرت الإشارة سابقاً، كانت المجموعة الأولى من الشعراء، ونيرودا بينهم، قد أقامت صلات مع التيارات الطليعية، ومع السوريالية خصوصاً، لم تكن ودّية دائماً، وانقطعت مع اندلاع الحرب الأهلية. وخلال هذه الفترة تحديداً انبثقت الواقعية الاشتراكية كحركة أدبية للمرّة الأولى. والكثير من الشعراء رفضوا الواقعية الاشتراكية، وبعضهم – مثل باث مثلاً – انتقدها علانية بوصفها نتاجاً للستالينية. لكنّ آخرين، من أمثال ألبرتي ونيرودا، قبلوا بعض فرضياتها.

4 – في حالة نيرودا، نستطيع تثمين إبحاره بين هذين التيّارين الأدبيين، واختياره انتهاج مسار مستقلّ. ورغم تطوّر عمله صوب الواقعية خلال الحرب الأهلية، لم يتنازل نيرودا عن استقلاله الذاتي الأدبي أو الإبداعي. حتى في «النشيد» و«أعناب وريح»، وهما مجموعتان تعرّضتا لاتهام الواقعية الاشتراكية، هنالك دليل ساطع على المبدأ التأسيسي في شعر نيرودا " : «العفوية الهادفة». وإذا انتقلنا إلى تعليقات نيرودا في مذكراته، سوف نعثر على ملاحظات ماكرة حول صلاته بالحزب الشيوعي والإتحاد السوفييتي خلال سنوات ستالين «التي تثير اضطراباً جهنمياً»، وحول موقفه من الواقعية الأدبية. ورغم تأثّر نيرودا بالسوريالية المتأخرة، والواقعية الاشتراكية، واستقلاله عنهما معاً، فإنّ شعره أظهر دلائل على ميل أكثر إلى الواقعية، أو ما أسميه «الواقعية الجدلية». وأظهر امتعاضاً متزايداً من السوريالية بسبب لا عقلانيتها المتعمدة ونقدها للإتحاد السوفييتي. وبالمثل، ورغم مساندته للإتحاد السوفييتي، لم يعلن نيرودا أبداً

أنه من أتباع الواقعية الاشتراكية. ولكن منذ الحرب الأهلية الإسبانية وما بعد تحوّل نيرودا إلى الواقعية أكثر فأكثر بهدف تصوير تعقيد الصراع الطبقي خلال تلك السنوات. وبالمقارنة مع قصائد «إقامة على الأرض»، أصبح الشكل عنده أيسر تناولاً بسبب انتقاله إلى التشديد على المضمون الاجتماعي. والتزامه السياسي الذي أخذ يتعمق، بالجمهورية الإسبانية أولاً، ثمّ بمناهضة الفاشية، وتأييد الاشتراكية فيما بعد، منحه فرصة أن يمتلك وعياً سياسياً أعلى، وهذا شقّ طريقه إلى الشعر الذي كتبه خلال تلك السنوات، خصوصاً 1925 – 1945.

5 – أصبحت الواقعية الاشتراكية أحد التيارات الجمالية المهيمنة خلال الثلاثينيات لأنها اقترنت بالإتحاد السوفييتي. وهذا الموقف الأدبي الرسمي استعار من الماضي – ثورة أكتوبر – وبالغ غالباً في المزاعم حول الإنجازات الوطنية بعد وفاة لينين. وهكذا، في سنة 1934 وخلال المؤتمر الأول لاتحاد الكتّاب السوفييت، وقبل أربع سنوات من التطهير الكبير، أعلن جدانوف بصراحة أن المؤتمر ينعقد في برهة تاريخية: «في ظلّ العبقرية الهادية لقائدنا ومعلّمنا العظيم، الرفيق ستالين، انتصر النظام الاشتراكي في بلادنا بشكل نهائي ولا ارتداد عنه». واعتبر جدانوف أن التحدّي الذي يواجهه الفنّ في هذه الفترة هو التغلّب على عراقيل التخلّف في القطاع الصناعي وفي الريف، وخصوصاً «رواسب التأثير البرجوازي في البروليتاريا، والكسل، والصعلكة، والهدر، والنزعة الفردية، والسلوك اللا أخلاقي للبرجوازية الصغيرة». ولكي يصبحوا «مهندسي النفوس» كما تخيّل ستالين الفنانين، توجّب على هؤلاء أن يمزجوا بين «الحقيقة والخصوصية التاريخية في تمثيلاتهم الفنية»، وبين «تربية وتشكيل الطبقة العاملة بروحية الاشتراكية».

6 – (...) لكنّ الألماني كارل راديك كان الكاتب الذي ألقى الخطبة الأشدّ إقناعاً بخصوص الواقعية الاشتراكية في المؤتمر. ففي قناعة راديك، «لا يستطيع الفنّ البروليتاري أن يكتفي بالصراع الطبقي. ينبغي عليه أيضاً أن يصف السيرورات التي تعيشها تلك الطبقات الاجتماعية ذاتها: أسلوب عيشهم، نفسيتهم، تطوّرهم ومطامحهم». ولهذا فإنّ ثقافة الطبقة العاملة هي ثقافة المستقبل، وهي المؤشر على الصراعات النفسية والاجتماعية التي كانت تعتمل في قلب الاشتراكية. وفي الخلاصة آمن راديك بأنّ الواقعية البروليتارية والاشتراكية كانت بالأحرى تمثّل شروطاً اقتصادية – اجتماعية ونفسية أكثر دقّة ممّا توفّره التيارات الطليعية، وأنّ الواقعية

الاشتراكية أكثر ارتباطاً بمصير الاشتراكية . . .

7 – وليس مفاجئاً أنّ العديد من كتّاب اليسار، مثل نيرودا، استنتجوا بعد سماع خطبة راديك أنّ القبول بمنهج الواقعية الاشتراكية، ورغم أنه ليس مطلوباً منهم، سوف يتيح لهم أن يقمعوا الوعي البرجوازي الصغير، وأن يلتزموا بالاشتراكية كما يجسدها الإتحاد السوفييتي. ففي نهاية المطاف كانت ثورة 1917 أوّل ثورة اشتراكية في العالم، والآمال في قيام اشتراكية على نطاق عالمي كانت تبدأ من الإتحاد السوفييتي . . . قبل تطهيرات الثلاثينيات بالطبع.

8 – وفي غمرة الآراء الرسمية على نحو أو آخر حول مسائل علم الجمال خلال الثلاثينيات في الإتحاد السوفييتي، كانت آراء راديك أكثر قدرة على إقناع أناس من أمثال نيرودا ولوي أراغون. فمن جهة أولى كان التزام المرء بالواقعية الاشتراكية يعني أن الكاتب يكرّس نفسه للنضال الاجتماعي، ويدعم الإتحاد السوفييتي استطراداً. ومن جهة ثانية، كانت آراء راديك تزوّد الكاتب بدرجة ما من الحرّية الفنية. وكان متوقعاً من الكاتب الذي يلتزم بالاشتراكية أن يعترف بالإنجازات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للإتحاد السوفييتي.

وبالطبع أخذ هذا التوقع يزداد وضوحاً حين بدأت الفاشية تطلّ برأسها في إيطاليا، وألمانيا، وإسبانيا. وهكذا اقترنت نزعة العداء للفاشية مع الدفاع عن الإتحاد السوفييتي، فضمنت تأييد عدد كبير من الشعراء التقدميين واليساريين، بينهم نيرودا، ألبرتي، ميغيل هرنانديز، سيزار فاييخو، غارسيا لوركا، أراغون، وبول إلوار. وليس مفاجئاً أنّ نيرودا الطليعي شرع، مع دنوّ الحرب العالمية الثانية، يكتب شعراً أكثر واقعية يصف شروط زمن الحرب، وأصبح مناهضاً للفاشية، ومسانداً للإتحاد السوفييتي. ولو تبقى أي ظلّ للشكّ، فإن نيرودا أزاله سنة 1942 حين كتب وألقى على الجمهور قصيدته «أغنية إلى ستالينغراد» وقصيدته التالية بعد سنة «أغنية حبّ جديدة إلى ستالينغراد».

9 – أراغون، صديق نيرودا الحميم، كتب الكثير في تبرير انشقاقه عن السوريالية ودفاعه عن فضائل الواقعية الاشتراكية. وفي مقالتيه «ثمة نحاتون في موسكو» و«جملة معترضة حول جوائز ستالين»، حاول دحض آراء اندريه بروتون عن طريق التأكيد على دوره الذي يقوم به من داخل الإتحاد السوفييتي، والإيحاء بأنّ نظرة بروتون قاصرة لأنه لا يحكم على الواقعية الاشتراكية إلا من الخارج. وعلى سبيل المثال، يساجل اراغون بأنّ النقاد في فرنسا يسيئون

فهم الواقعية الاشتراكية لأنهم يتكئون على القوانين الجمالية والمعايير والذوق في فرنسا، ويحاولون بعدئذ تطبيقها على الحالة السوفييتية. ولهذا تستفزّ الواقعية الاشتراكية الكثير من الفنانين والنقاد في الغرب، تماماً كما تثير أية حركة جديدة امتعاض الفنانين المكرّسين. وفي خلاصته يعتبر أراغون أن الشكل في الفنّ السوريالي يصبح هو المضمون عملياً، في حين أنّ الشكل في الواقعية الاشتراكية يخضع للمضمون ويعمقه. وفي ترديد أصداء آراء راديك يستخلص أراغون أنه يتوفر مقدار كبير من حرّية التعبير في ظلّ الواقعية الاشتراكية، ولكنه ينهي المقالة الثانية بتعريف للواقعية الاشتراكية شبيه تماماً بتعريف جدانوف.[5]

كارثة الذوق المتوسط

أو: مَن الذي «اخترع» الواقعية الاشتراكية؟

يفغيني دوبرينكو

كفانا ذلك النوع من المؤلفات
الموقّعة بأسماء الآخرين،
هذا سيكون كتابنا.
ولكن ما «كتابنا"؟ عمّ يدور؟
– أنا اخماتوفا

ليس كلّ ما هو في المتناول عظيماً، بل كلّ عظيم أصيل هو في المتناول. وكلما زادت عظمته بات في متناول الجماهير أكثر.
– أندريه جدانوف

مَن اخترع الواقعية الاشتراكية؟ هنالك جوابان تقليديان، غير مقنعين، على هذا السؤال: 1) السلطات القابضة على مقاليد الحكم، و2) الجماهير. هذان تفسيران يدخلان في «نظرية

المؤامرة». إنهما يعاملان ظاهرة الواقعية الاشتراكية بوصفها إخضاع الإتحاد السوفييتي إمّا لذوق عدد من الفنّانين المتخلفين، أو - في الغالب - ذوق ستالين وشركائه الأقرب الذين «اخترعوا» الواقعية الاشتراكية بوحي من حنينهم إلى أحاسيس الشباب (أو، في تنويع آخر: من وحي حاجتهم إلى أدب جدير بالعرض في المخازن). وفي ما يخصّ «المخترع» الثاني، فإنّ القابضين على السلطة سمسروا على الدوام بأذواق الجماهير، وهو ببساطة الوجه الآخر للمسألة ذاتها. هذا، استطراداً، تأويل لا أساس له، إلى جانب كونه غير دقيق على نحو فاجع.

ذلك لأنّ ثقافة الواقعية الاشتراكية لم تتأسس في ثنايا سلطة الدولة، ولا في صفوف الجماهير، بل كانت نتاج هجنة محددة، «جماهير - السلطة» المشتغلة كخالق واحد وحيد. مَدُّهما الإبداعي العارم المشترك أسفر عن ولادة الفنّ الجديد. وحوافز العنصر الجمالي الواقعي الاشتراكي تجلت في الأفق الجمالي ومتطلبات الجماهير، سواء بسواء؛ ومنطق التأصّل الموروث في الثقافة الثورية؛ واهتمام الدولة بالحفاظ على أذواق الجماهير وتدعيم بنى السلطة في «صناعة السياسة التنظيمية - السياسية» لصياغة فنّ جديد من جهة، وإعادة تفعيل أسواقه أو مستهلكيه الكامنين من جهة ثانية.

وتوجب صياغة إستراتيجية استقبال جديدة داخل الثقافة الثورية، نتيجة الانهيار الذي وقع حين صار ل- «الثقافة القديمة» مستهلك جديد. تلك كانت سيرورة معقدة ومؤلمة على نحو استثنائي، وقع خلالها انقطاع حادّ في طراز التجربة الجمالية لدى الجماهير. وشهدت تلك التجربة أزمة حادة في كلّ الأشكال التقليدية للتلقّي الثقافي، وأفضت إلى سلبية قصوى من جانب الجماهير تجاه الثقافة عموماً، سواء منها «الثقافة القديمة» أو الثقافة الجديدة الطليعية التي كانت ولادتها قد تسبّبت في نوبات الآلام هذه. نتيجة تلك الروح السلبية كانت رفض الجماهير استهلاك هذا الفنّ، وتصميمها الموازي على حكّ جلدها بظفرها، أي رفض إبداعات الفنّان لصالح إبداعات المرء لنفسه وصعود المستهلك - الفنّان - المؤلف. (. . .)

الطراز التقليدي لوصف الثقافة السوفييتية، وهو الطراز الذي كان سائداً في الغرب والإتحاد السوفييتي معاً خلال الستينيات، ارتكز على الفرضية القائلة إنّ انتفاء الفنّ القديم بدأ إمّا مع التيّار الطليعي أو مع «الثقافة البروليتارية» Proletkult، ثمّ (في ما بعد) «الرابطة الروسية للكتّاب البروليتاريين» RAPP؛ أي، في كلمات أخرى، بدأ مع «اليسار» و«اليمين» داخل الثقافة. ولكن

ما لم يؤخذ في الحسبان كان حقيقة أنّ انتفاء التراث الثقافي، المؤسَّس على العتبة الجمالية الموازية للإدراك الجماهيري للفنّ، انبثق من قلب الجماهير العريضة، المدينية والريفية، التي اجتذبتها سلطتها الجديدة إلى «البناء الثقافي». ولم يكن هنالك إقرار بهذا العامل في الأنموذج اليساري، لا ذاك الغربي المناهض للشمولية، ولا ذاك السوفييتي في الستينيات، فمال كلاهما إلى وضع اللوم على عاتق المؤدلِجين أو خونة مصالح الشعب الآخرين، وليس البتة على الجماهير. ومن جانب آخر، ما كان لهذا العامل أن يحظى باعتراف الوعي التقليدي - القومي أيضاً، ولم يتقاطع مع إعادة تثمين أو أسطَرَة فكرة «التجانس الشعبي». وهكذا جرى التنقيب عن منابع الثقافة الواقعية الاشتراكية في منطق تأصّل السيرورة الثقافية ذاتها، في حين أنّ الفرضيات الاجتماعية والجمالية للواقعية الاشتراكية كانت متعدّدة المستويات وعميقة تماماً. (. . .)

النقد السوفييتي تجاوب مع مطالب قارئ الجماهير، وتلك المطالب تصادفت على نحو شبه كامل مع مطالب سلطة الدولة. ولم يكن للشروط السياسية لهذه الحملة أو تلك أن تتجاوز المعيار الجمالي الذي أمْلَته الجماهير وأقرّت به الدولة. و«الروح الوطنية»، (نارودنوست)، كانت في الحقيقة مبدأ جوهرياً للواقعية الاشتراكية. و«التطابق الجمالي» مع «الوعي الحزبي» أو «الذهنية الحزبية» شكل النواة الجمالية الحقيقية، والحدث الجمالي الرئيسي، للواقعية الاشتراكية. جرى إنتاج الموروث الواقعي الاشتراكي، بنواحٍ عديدة، بناء على «الوصايا الاجتماعية» للقارئ، ولم تقم الدولة إلا بصياغتها رسمياً. كان فنّ الواقعية الاشتراكية أوالية ذاتية التحريك، أو بتعريف إدوارد نادتشوي الدقيق: «آلة لتدوين شيفرات الرغائب الجماهيرية السائلة».

وينبغي أن نسأل من جديد: من أيّ وسط اجتماعي (بتجربته وأذواقه الجمالية المحددة، وافق آماله المحددة) انتقى التاريخ اختياراته؟ ونعود إلى الإجابات الممكنة ذاتها:

- الثقافة السوفييتية عادت إلى ذوق الجماهير غير المتطوّر؛
- الثقافة السوفييتية اعتمدت على أذواق القادة؛
- الثقافة السوفييتية أنجزت المشروع السياسي والجمالي للتيار الطليعي، بوصفه نتاج أزمة الطليعة.

هذه الإجابات المتباينة للغاية لا تتناقض فيما بينها أبداً في الواقع. ليس لأيّ منها أن يكون مطلقاً بالطبع. ولا يعمل أيّ منها على نحو مطلق وظيفياً. وعلى عكس رأي بوريس غرويس

– الذي أوحى بأنّ الواقعية الاشتراكية كانت غريبة على «الأذواق الفعلية للجماهير» وفرضها ستالين، وأنّه بدلاً من عقيدة الواقعية الاشتراكية كان يمكن لأشعار خليبنيكوف وكروشونيخ الصوتية أو رسومات ماليفيتش أن تكون مقبولة لدى الجمهور بالحماس ذاته – لم يكن في مقدور الثقافة السوفييتية أن تنطلق من ذلك الشعر وتلك الرسومات. لم تكن هنالك هوّة بين أذواق العموم وأذواق النخبة. والذي كان ثابتاً ليس الاعتماد المباشر على مستوى معيّن في الذوق، بل العكس بالأحرى: الاعتماد على عتبة ذوق دائمة التنقّل. والأذواق «المتخلفة» عند الجماهير لم تكن معقدة فقط، بل الأهمّ من ذلك أنها ديناميكية أيضا. وكان الاضطراب الاجتماعي هو العقبة الرئيسية أمام أية محاولة للمساواة الاجتماعية بين أعمال الفنّ، والنخبة الاجتماعية، والجماهير.

والحال أنّ الثقافة السوفييتية أنجزت بالفعل المشروع السياسي والإيديولوجي الطليعي، وهو المشروع الذي كانت طبيعته نخبوية أساساً. ولكنها، في تحقيقها لهذا المشروع، اعتمدت على الثقافة الجماهيرية. والإشكالية لم تكن «الوسيلة التقليدية» كما يوحي بوريس غرويس، أو حتى أية «وسيلة» أخرى في هذه الحال. الإشكالية بالأحرى كانت تلبية أفق محدّد للآمال الجمالية، والاتكاء على تجربة جمالية محددة. وعلم الجمال الواقعي الاشتراكي لم يعترف أبداً بأطروحة «النخبوية الأونطولوجية» في الفنّ، بل كافح ضدّها على امتداد تاريخه. وما ينبغي أن نضعه في الذهن هنا هو أنّ النظرية اللينينية عن وجود «ثقافتين في كلّ ثقافة وطنية»، والتي ارتكز عليها علم الجمال السوفييتي، كانت دون ريب نظرية نخبوية من الأفضل تسميتها نظرية عن «ثقافتين نخبويتين في كلّ ثقافة وطنية».

وأمّا «الثقافة الرجعية» فلم تكن أقلّ نخبوية من الثقافة الثورية عند أمثال شيرنيشيفسكي، دبروليوبوف، وبيساريف. كان الأنموذج الثقافي واحداً متماثلاً. غير أنّ الثوريين عموماً لم يأخذوا أنموذج الثقافة الجماهيرية بعين الاعتبار: الثورة أنجبت فنّاً طليعياً فائق النخبوية، وكافحت أدب الكتاب المصوّر Lubok، فأجهزت على هذا الأدب «المبتذل» بالهمّة التي كانت عليها حين أجهزت على أدب الثورة المضادة. وهكذا فإنّ الأذواق الجماهيرية كانت غريبة عن الثقافتين بالتساوي. ورغم ذلك فقد رفضت أذواق الجماهير هذه الثقافة مثلّثة الأطراف: كان القديم «نفاية»، والجديد «هراء عسير الإدراك».

هنالك قضية أخرى أيضاً: ظهور الثقافة السوفييتية وكأنها تعبير عن سلطة الدولة. وسلطة الدولة كانت ذرائعية أساساً، لكي لا نقول مناهضة للإيديولوجيا. كانت ذرائعية معبّرة عن سلطة خالصة، تتحدّد إستراتيجيتها بمنطق الحفاظ على الذات، ومنطق الإبقاء على السلطة. وكلّ الخصائص الإيديولوجية للسلطة السوفييتية كانت اختيارية تماماً. ولقد ارتكزت بسهولة على عقائد إيديولوجية متباينة كثيراً، وغالباً متناقضة بين بعضها البعض. تأسست، مثلاً، على «الأممية البروليتارية» و«الوطنية السوفييتية» في آن معاً؛ وساندت «حركة التحرر الوطني» وكافحت النزعة القومية؛ وأخضعت البيئة، لكنها كافحت مع تيّارات «الخضر»؛ واعترفت بنزعة توسع صريحة، لكنها ساندت «النضال من أجل السلام»؛ وبشّرت ب- «اضمحلال الدولة»، لكنها قوّت الدولة في مناح عديدة.

ومع ذلك فإنّ من التبسيط البالغ القول إنّها قالت شيئاً وفعلت شيئاً سواه: «خطة ستالين لمناطق حفظ الغابات»، مثلاً، كانت حقيقة واقعة في تاريخ الإتحاد السوفييتي، تماماً كما كان مشروع «تحويل مجرى الأنهار». ذلك بالضبط كان أيضاً سبيل بناء الثقافة طبقاً للحاجات المعاصرة للسلطة. (أحد المبادئ الأساسية في الواقعية الاشتراكية، مبدأ «الوعي الحزبي»، تطلّب من الفنّ ذلك المقدار العالي من الحساسية المفرطة). وحين تبدّلت المهامّ، تبدّلت معها الموضوعات أيضاً، وظلّ أمر واحد على حاله: طبيعة الثقافة، والسلطة، والجماهير. وتوجّب على النوايا ذات المغزى الاجتماعي لأية سلطة حكومية أن تكون «مرخّصة» من الجماهير، ومقبولة في وعيها الجمعي، ومدعومة في البنى الذهنية الأعمق اللائق بمجتمع معطى في زمن معطى. وفي هذه «الواحدية بين الحزب والشعب» كان يكمن الأساس الواقعي للثقافة السوفييتية. وحدة سلطة الدولة مع الجماهير أجبرت ثقافة السلطة على أن تعتمد مبدأ المساواة، وذلك رغم أنّ السلطة الشمولية تُخلق على الدوام باسم النخبة. (. . .)

والمجتمع السوفييتي، مثل كلّ مجتمع آخر، كان فسيفسائي التركيب، الأمر الذي لا يعني أنه لم تتوفر «ثقافة سوفييتية عضوية». لقد وُجدت تلك الثقافة، دون أدنى شكّ، رغم أنها كانت تبهت وتصبح أكثر غموضاً كلما ابتعدنا عن المركز، تماماً كحال الشريحة الاجتماعية التي اعتمدت عليها تلك الثقافة. لا الإنسان السوفييتي ولا ثقافته كانا تجريداً نظرياً، وكلاهما لم يكونا عملاقين أحاديين أيضاً. ومادّة الاختمار الحقيقية التي اعتمدت عليها الثقافة

السوفييتية راكمت تجربة جماهيرية كانت اجتماعية، وتاريخية، وكذلك جمالية في نهاية المطاف. ويمكن للظاهرة الناجمة عن هذا التأثير المتبادل أن تُسمّى كارثة الذوق المتوسط. لكنّ مبدأ المساواة في الثقافة السوفييتية لم ينهض على الاعتماد المتبادل على «الأذواق غير المتطوّرة عند الجماهير»؛ وبقدر ما كان ذوق الجماهير عملاقاً يخيّم على كلّ شيء، فإنه في الآن ذاته حافظ على هذا الموقع من خلال صيانته لمبدأ «المعدّل المتوسط». ولقد ساهم في توطيد هذا الأثر شيوع مبدأ التفاعل المتبادل الرمزي، الذي حفزته سلطة الدولة من خلال الأتمتة وتنميط ردود فعل الفرد الاجتماعية.

والأدب (والفنّ عموماً)، بوصفه مؤسسة اجتماعية، مارس سيطرته على المجتمع بصفته عنصراً تكاملياً في نظام الرقابة الاجتماعية، وما دام المجتمع يعيش تحوّلاً: أي يشهد تبدّلاً منهجياً نتيجة انبثاق علاقات جديدة بين عناصره التكوينية، أو تلاشي العلاقات التي كانت قائمة حتى ذلك الحين. ونمط المجتمع الذي يعيش في ظلّ نظام شمولي يدخل في تنازع مع هذا النزوع الطبيعي، حيث لا يمكن لأواليات التلاؤم الذاتي أن يكون لها مفعولها هنا. وسلطة الدولة أنهت هذا التناقض: السلطة، التي تجدد باستمرار «الترسانة الإيديولوجية» الخاصة بها، تستطيع من جهة أولى تبديل أشكال سيطرتها وتطبيعها، و«تنسّق» من جهة ثانية تلك الأشكال مع التحوّلات الاجتماعية.

والواقعية الاشتراكية شقّت طريقها خلال المضيق الذي يفصل بين سكيللا «الأدب الجماهيري»، وكاربيدس «الأدب النخبوي». ونتاجها الفنّي لم يتجمد أبداً بين أيّ من هذين الشكلين التقليديين، وحيادها الأسلوبي (المعروف على نحو أكثر شهرة باسم «انعدام الأسلوب» و«رمادية» الواقعية الاشتراكية) كان نتيجة «الطريق الثالث». البعض يعتبرها نتاجاً خالصاً للنزعة الجماهيرية، في حين يراها البعض الآخر نتيجة التغيّرات داخل المؤسسات الثقافية (الطليعية غالباً). وفي حالتنا هذه فإنّ المنبع الحقيقي لعلم الجمال الواقعي الاشتراكي لا يمكن العثور عليه في «الوسط» التقليدي بين جهتين متناقضتين. منبعه لا يقع بين هاتين الجهتين، بل في قلب مزيجهما المركّب. الواقعية الاشتراكية كانت نقطة تماسّ وتسوية ثقافية بين تيّارين، والجماهير، وسلطة الدولة.[6]

إشارات:

(1) مادّة في «الموسوعة الأدبية»،

http: //www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=1554

ونُشرت للمرّة الأولى بتاريخ 24/ 5/ 2005. والكاتب أستاذ الأدب الروسي في جامعة بريستول.

(2) فلاديمير ماياكوفسكي (1893 – 1930) الشاعر الروسي الشهير. التحق سنة 1906 بالجناح البلشفي من الحزب الاشتراكي الديمقراطي الروسي، وسُجن في مناسبات عديدة بسبب نشاطاته السياسية. وفي عام 1910 التقى في موسكو بالرسام الطليعي دافيد بريولوك، الذي عرّفه على الشعراء والرسامين المستقبليين، وكان أن هيمن على شعره مزيج من السياسة والتجريب طيلة حياته. في عام 1915 اصدر «غيمة في بنطلون»، القصيدة الطويلة التي اعتبرها «أربع صرخات» ضدّ تأويلات المجتمع للحبّ والفنّ والنظام والدين. رحّب بثورة 1917 وكتب الكثير من القصائد «التعبوية» و«الملتزمة»، وعاش الكثير من التناقضات الحادّة بين الفنّ والسياسة والحزب، الأمر الذي يفسّر بدرجة كبيرة إقدامه على الانتحار. وهذه الفقرات المختارة نُشرت سنة 1926 وتضمنت دليل ماياكوفسكي للشعراء العاملين في مجتمع ثوري، ولا تغيب عنها سخريته المبطنة، والجلية تماماً في بعض الأمثلة، من مفهوم الشاعر بوصفه عاملاً والشعر معملاً. ونترجمها هنا عن الإنكليزية، نقلاً عن كتاب:

John Cook، Poetry in Theory: An Anthology 1900-2000. Oxford 2004. PP 144-152 / Blackwell Publishing.

(3) الـ Chastushka – نمط من الشعر الروسي التقليدي، وهي رباعية واحدة موزونة ذات تقفية متناوبة (أ، ب، أ، ب)، تكون عادة مرحة أو ساخرة، وتُكتب بغرض التلحين والغناء غالباً، بمصاحبة الأكورديون أو البالاليكا.

(4) كتب الشاعر البولوني جيسواف ميلوش (1911 – 2004) هذا النصّ على سبيل المقدّمة لكتاب «حول الواقعية الاشتراكية» الذي نُشر بالفرنسية والإنكليزية سنة 1960، لكاتب سوفييتي وقّعه آنذاك بالاسم المستعار أبرام تيرتس Tertz، وتبيّن فيما بعد أنه للروائي والقاصّ والناقد الروسي أندريه سينيافسكي (1925 – 1997). وكانت الاستخبارات الروسية قد كشفت هويته الحقيقية (بمساعدة عميل مزدوج داخل المخابرات المركزية الأمريكية، حسب الشاعر يفغيني يفتوشنكو) في سنة 1965، وقُدّم للمحاكمة، وحُكم عليه بالسجن سبع سنوات. وفي عام 1971 أطلق سراحه قبل انتهاء مدة الحكم، فهاجر بعد سنتين إلى فرنسا.

(5) أستاذ الدراسات اللاتينية، جامعة نورث كارولينا. والمادّة مقاطع من مقالة طويلة نُشرت في مجلة Cultural

Logic، تموز (يوليو) 2003. ويمكن قراءتها كاملة على الرابط التالي:

http://eserver.org/clogic/2003/dawes.html

6) يفغيني دوبرينكو Dobrenko أستاذ الأدب الروسي في جامعة Duke. كتب في تاريخ الأدب السوفييتي، ومؤلفاته (بالروسية) تتضمن: «تخليص أنفسنا من الوهم: الواقعية الاشتراكية اليوم»، 1990؛ و«استعارات السلطة: أدب الحقبة الستالينية في منظور تاريخي»، 1993؛ و«صناعة قارئ الدولة: السياقات الاجتماعية والجمالية لاستقبال الأدب السوفييتي»، 1997. وهذا النصّ، الذي ترجمه جون هنركسون من الروسية إلى الإنكليزية وعنها نترجمه هنا، نُشر في فصلية South Atlantic Quarterly، صيف 1995.



الترجمة وتأثير الكولونيالية:
نظرات الترجمة ما بعد الكولونيالية
دوغلاس روبنسن

سوف نلقي في هذه الدراسة نظرة عن كثب على ثلاثة كتب حول الترجمة والامبراطورية، ونركّز على تحليلها للطرائق التي عملت بها الترجمة كقناةٍ للامبراطورية في الأميركيتين، والهند، والفلبين. علماً أنّ أصحاب هذه الكتب يستكشفون أيضاً تلك الطرائق التي أمكن بها استخدام الترجمة، ويمكن استخدامها في المستقبل، كقناةٍ لمقاومة الإمبراطورية، وربما لإعادة البناء ما بعد الكولونيالية أيضاً.

إريك تشيفيتز واستعمار العالم الجديد

كتاب إريك تشيفيتز «شعرية الإمبريالية» هو من نواحٍ عديدة المحاولة الأشدّ طموحاً وشمولاً بين جميع المحاولات التي بُذلت مؤخّراً، في وضع الخطوط العامة لنظريةٍ ما بعد كولونياليةٍ في الترجمة. والكاتب مختصٌّ بالأميركيات، يدرّس الأدب الأميركي والثقافة الأميركية في جامعة بنسلفانيا؛ وتركيزه التاريخي في هذا الكتاب هو على استعمار الأوروبيين، خاصةً الإنجليز، للعالم الجديد. وخلفيته الأدبية واضحة في اختياره النصوص الأساسية، خاصةً مسرحية شكسبير العاصفة، التي يعود إليها مرّة بعد مرّة؛ وكذلك سيرة حياة فريدريك دوغلاس، وعمل إدغار

رايس بوروز طرزان القرود. غير أنّ تشيفيتز لا يحصر عنايته بالخاصية «الأدبية» أو الجمالية لهذه النصوص؛ فهو مثل معظم منظري الثقافة مؤخّراً معنيٌّ بها بوصفها وثائق للتطورات الاجتماعية والثقافية والسياسية، وبيانات نظرية بحدّ ذاتها، ومحاولات من طرف كتّابها لوضع تفسير متماسك للعالم الذي عاشوا فيه. ولكي يدعم تشيفيتز اهتماماته الأخيرة هذه يعود إلى عددٍ كبير من الوثائق التاريخية، خاصةً السرديات التي تدور حول العالم الجديد منذ أواخر القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر (وعلى الأخصّ تلك التي يمكن أن يكون شكسبير قد قرأها لكي يكتب العاصفة)، والوثائق النظرية، خاصةً تلك الأعمال في النظرية البلاغية التي كتبها أرسطو وشيشرون و ألكوين وهنري بيشام (بستان الفصاحة، ١٥٧٧، ١٥٩٣)، وجورج بَتِنْهام (فنّ الشعر الإنجليزيّ، ١٥٨٩) فضلاً عن دراسات فلسفية وقانونية عن الملكية، خاصةً دراسات جون لوك ووليم بلاكستون.

ونظراً للثروة الهائلة من التفاصيل التاريخية والقانونية والفلسفية والنفسية التي يستكشفها تشيفيتز، والمصطلحات ما بعد البنيوية الكثيفة التي يستكشفها بها، فإنَّ الكتاب (على صغر حجمه) ليس سهل القراءة. كما أنّ تشيفيتز يكتب بطريقة إرشادية تعليمية – مطوّراً تعقيدات تأويلاته النظرية كلّما تقدّم في الكتابة، ومختبراً تبصّراته خارج النصوص التي يتفحّصها– وليس بطريقة القياس المنطقي، أي باتباع بنية منطقية أو جدالية مخطّطةً ومدروسة.

غير أنّ ما ينتج عن تطواف تشيفيتز الاستكشافي هذا هو «أسطورة» أو قصة عن الترجمة الامبراطورية متماسكة أشدّ التماسك. وسوف نتتبع في قسمنا الأول هذا تلك القصة، ونعيد بناء أحداثها المتوالية على نحوٍ أقرب ما يكون إلى السرديات التقليدية أو «ما قبل الحديثة»، مع بدايةٍ ووسط وخاتمة. وتقوم هذه القصة على ما يدعوه تشيفيتز «مشهد الإرشاد الأول»، وهو المشهد الذي يستمدّه من عمل شيشرون في الابتكار، وفيه يقوم زعيم فصيح بإقناع بشر «همج» بأن يخضعوا لأوامر القانون والثقافة. ومع أنّ مشكلة الترجمة لا تظهر في حكاية شيشرون للقصة، بل تكون ضمنية وحسب، إلا أنّ تشيفيتز يتمكّن، بتتبّعه اشتغال تلك القصة في التاريخ الفعلي لاستعمار العالم الجديد، من أن يُرينا بإسهاب مقدار قيامها الواسع على أساسٍ من الترجمة.

ولو اختصرنا القصة التي يرويها تشيفيتز إلى شكلها الأبسط، نجد أنها تسير على النحو

التالي: أبحر الأوروبيون إلى العالم الجديد ووجدوا هناك عرقاً من البشر يفتقر إلى جميع العلائم التي تميّز ما يعتبرونه حضارةً (فالهنود «همج»)، سواء ما تعلّق منها باللباس أو الملكية أو التكنولوجيا أو الكلام؛ ذلك أنّ كلامهم غريب تماماً، يختلف كلّ الاختلاف عن أي لغةٍ سبق أن سمعوها في أوروبا، فهو لا يبدو شبيهاً باللغة على الإطلاق، محض هَذْرَمةٍ وحسب. وتضطرهم هذه الواقعة الواضحة المتمثّلة بالاختلاف الثقافي واللغوي الجذري لأن يعيدوا النظر في أجزاء جوهرية من رؤيتهم للعالم. والأهمّ من ذلك، أنّ الحاجة إلى الفعل بالعلاقة مع «الهمج» هي حاجة ملحّة. فما هم، أو من هم «الهمج»، من أين أتوا، هل يمكن تحويلهم إلى أوروبيين، وهل ينبغي ذلك؟ هل يُكتفي بإبادتهم مثل بهائم البرية، أم يُهْدَون إلى المسيحية والثقافة الأوروبية؟ هل ينبغي على الأوروبيين أن يتعلّموا اللغات الأصلية، أم يجبروا «الهمج» على تعلّم اللغات الأوروبية المتعددة؟

وفي إثارة تشيفيتز تعقيدات تلك العملية التي حاول الأوروبيون من خلالها الإجابة عن هذه الأسئلة، فإنّه يقيم للاستعمار ضرباً من السيكولوجيا الاجتماعية الجمعية، سيكولوجيا يرى أنّها تفعل فعلها في استعمار الأميركيتين وربما تكون قابلةً للتطبيق على تواريخ كولونيالية أخرى. فهو يرى أنّ المستعمرين المثاليين يبدأون بكبت الصراعات السياسية الموروثة والمتأصّلة في لغتهم ويسقطونها خارجاً على العلاقة بين اللغات، خاصةً بين لغة المستعمِر ولغة المستعمَر. وهكذا تُرَتَّب هذه اللغات في نوع من التراتب الهرميّ تكون فيه لغة المستعمِر متفوقة في جوهرها (أغنى، و أكثر تحضّراً، الخ) وتكون لغة المستعمَر أدنى في جوهرها. ويرى تشيفيتز أن هذا التمييز أعلى/أدنى يُبْنَى بمفاهيم مستمدّة من البلاغة أو «الفصاحة»، التي يعتبرها «تكنولوجيا» حاسمة في السيطرة الكولونيالية على المجتمعات. والمفاهيم الأساسية هنا هي «الحرفي literal» أو«الصحيح proper»، و«الاستعاري metaphorical» أو«الترجمي translational» (والترجمة translation والاستعارة metaphor مستمدّتان من اللاتينية أو اليونانية وكانتا تستخدمان كمترادفتين تقريباً في التراث البلاغي الممتد من العصور القديمة وحتى النهضة). وما هو «حرفي» أو «صحيح» هو الثابت، والمألوف، والداجن؛ أما «الاستعارة» و«الترجمة» فتشتملان على تطواف أبعد من حدود الصِحَّة أو الملكية صوب ما هو أجنبي وناءٍ وغريب. وهنا تتعقّد القصّة كثيراً، لأنّ العلاقة بين «الصحيح» و«الاستعاري» هي ذاتها علاقةٌ قُلَّب إلى

أبعد الحدود، ولا تني تهزّ الأرض تحت كلٍّ من الضغوط اللغوية والاجتماعية السياسية: ففي بعض الأحيان يكون «الصحيح» مأوى الحضارة و«الاستعاري» أو «المجازيّ» مكان التوحش المخيف؛ وفي أحيان أخرى نجد أنّ الفصاحة، تلك التكنولوجيا الثقافية التي تمكّن من السيطرة على «الهمج» وتعليمهم، تعتمد على الاستعارة لكي تثب فوق عوائق الصِحّة السكونية.

وعند هذه النقطة من التعقيد المتكاثر يلبث تشيفيتز طويلاً «الأحرى أن هذا هو المكان الذي يعود إليه مراراً وبصورة هوَسيّة» محاولاً استكشاف كلّ طيّات وثنيات الصحيح والملكية، والتشكيل والمسخ، والاستعارة والترجمة.

بيد أنَّ المسألة مهما تعقّدت على الصعيد النظري، فإنَّ الأشياء تظلّ واضحة نسبياً على الصعيد السياسي، لأنّ التراتب أعلى/ أدنى بين المستعمِر والمستعمَر ينبغي الحفاظ عليه مهما كان الثمن. فسواء نُظِرَ إلى الهنود على أنّهم ذوو عقول حرفية، صامتون أم مهذارون لا يتوقفون عند حدٍّ، ضائعون في ضَرْبٍ من العماء المجازيّ، وسواء نُظِرَ إلى الأرض التي يقطنونها ويحرثونها على أنها «ملكهم» أم مجرد مكان صادف أنهم يقيمون فيه الآن، فإنهم أدنى من الأوروبيين ورهن مشيئتهم (ولابدّ من أن يكونوا كذلك). فبصرف النظر عن أي تبرير- وسواء نُظِرَ إلى الهنود على أنهم يملكون أرضهم أو يفتقرون إلى أي مفهوم عن الملكية- فإنّ للأوروبيين الحقّ بأن يستولوا على («يحوّلوا» أو «يترجموا») أرضهم.

وفي سلسلة المعاني الاشتقاقية التي تأخذها كلمة «الترجمة» ويتتبّعها تشيفيتز- الترجمة بوصفها استعارة، و نقلاً، وتحويلاً للملكية- فإن المعنى الأخير و الأكبر هو translatio studii et imperii، «ترجمة المعرفة والإمبراطورية[١]». فال translatio الإمبراطورية تغدو بالنسبة لتشيفيتز مفهوم المستعمِر الأساسي، والفكرة أو المثال المتعدّى للتاريخ والذي يضفي تماسكاً كونياً هائلاً على جميع التفاصيل الثانوية في عملية الاستعمار الجارية. فال translatio الإمبراطورية تتيح للمستعمِر أن يصوغ في قالبٍ ممتع من الناحية الجمالية تعقيدات الاختلاف

١ نظرية قديمة التي ترى أنّ كلاً من المعرفة والسيطرة الكولونيالية على العالم تنزعان إلى اتّخاذ وجهةٍ غربية، من الصين إلى مصر إلى روما، ولاحقاً من روما إلى أوروبا الغربية إلى الولايات المتحدة. وبحسب هذه النظرية، فإنه كلما سقطت إمبراطورية، نزع سقوطها وخلافتها لأن يكونا على أيدى أمّة تقع إلى الغرب منها؛ وكلما تمَّ تبنّي معارف ثقافةٍ ما وأضيفت التحسينات عليها، نزعت الثقافة التي تضيف هذه التحسينات لأن تقع إلى الغرب من سابقتها. وهذا يعني، بعبارةٍ أخرى، أنّ هنالك نوعاً من القَدَر الشمسيّ يسيطر على التاريخ الإنسانيّ: فكل ما هو مهمّ في التجربة البشرية، وفي القوة الثقافية والسياسية، يتحرّك مع الشمس من الشرق إلى الغرب.

اللغوي والثقافي، وضروب التدني والعلوّ المُدْرَكة، والفصاحة ومشكلة «الهمجي العاري الأبكم»، وتلك الظاهرة الغريبة من وجود مركزٍ قويّ وهوامش فاقدة للقوة، وذلك في نقلة تاريخية لكنها مسيانيةٍ أو خلاصيّةٍ أيضاً من البدائية إلى ذروة الحضارة.

مشهد الإرشاد (الكولونيالي) الأول

تبدأ قصة الكولونيالية بالنسبة لتشيفيتز بما يدعوه مشهد الإرشاد الأول، المستمدّ من عمل شيشرون في الابتكار. ويشتمل هذا المشهد بصورة أساسية على وصول رجل قادر على تحضير البشر الآخرين:

> كان الرجال مبعثرين في الحقول ومختبئين في مآوى الغابات حين جمعهم ولمّهم في مكانٍ واحد تبعاً لخطّة؛ حيث أدخلهم إلى مهنةٍ بالغة الإفادة والشرف، مع أنّهم صرخوا ضدّها في البداية بسبب جدّتها، ثم حين راحوا يصغون بالعقل والفصاحة وبانتباهٍ شديد، حوّلهم من همج بريّين إلى شعب لطيف ورقيق. (ترجمة ه. م. هَبِلْ، مع تعديل طفيف بحسب نقد تشيفيتز؛ أورده تشيفيتز ١١٣ : ١٩٩١)

وكما يلاحظ تشيفيتز، فإنَّ شيشرون لا يناقش هنا مشكلة الترجمة. غير أنَّ الترجمة موجودة ضمناً في تأملات شيشرون: فربما كان على الخطيب الأسطوري الذي يجلب الحضارة إلى عالم همجي أن يخاطب أجانب، أو أناساً من قبائل مختلفة يتكلمون لغات مختلفة، مع أنَّ الحاسم أكثر بالنسبة لشيشرون، هو أنَّ الكلام العادي الذي يتكلمه هؤلاء البشر يشكّل بالنسبة لفصاحة الخطيب ما تشكّله صرخات البهائم العييّة بالنسبة لكلام البشر العادي. وفي الخيال البلاغي الأوروبي أنّ الخطيب أو الزعيم الفصيح هو بالتعريف من يتكلّم لغة مختلفة عن لغة الجماهير «العييّة» أو غير المتعلّمة. وحتى لو كان كلٌّ من الخطيب والهمج في أسطورة شيشرون من القبيلة ذاتها، وكانوا قد نشأوا على النطق باللغة ذاتها، فإنّ سيرورة تطور العقل والكلام الفصيح تكون قد غيّرت كلام الخطيب بصورة جذرية وجعلته لغةً مختلفة جوهرياً. وبذلك يكون على المتكلمين الفصحاء حين يخاطبون أبناء جماعتهم اللغوية الآخرين (الأقلّ فصاحة)، أن يترجموا أفكارهم قبل أن يُفْهَموا؛ كما يكون عليهم، بالمثل، أن يقوموا بترجمة كلام الآخرين إلى لغتهم.

وكما تخيّلها شيشرون، فإنَّ الغاية من عملية الترجمة التي يقوم بها الخطيب في مخاطبته «الهمج البريّين» الذين يعيش بين ظهرانيهم هي إحداث حالة عقلانية من المجتمع المدني، الأمر الذي يحاول الخطيب فعله بتحضيرهم؛ أي بتعليمهم هم أيضاً حالة الفصاحة التي لديه. وهذا يعني أيضاً، كما أشار هِرْدِر في المقطع الذي قرأناه في الفصل الثالث، إلباسهم ملابس متحضّرة: «ينبغي إدخال هوميروس إلى فرنسا أسيراً، متّشحاً بزيّ فرنسي. . . »- وهذا ما يجد تشيفيتز مادةً مشابهةً له في مقبوس طويل من ألكوين مستشار شارلمان، حيث «النقلة من البكم إلى الفصاحة تُتَرْجَم كتقدمٍ من العري، عبر الضرورة الواضحة لارتداء اللباس بوصفه حماية ووقاراً، إلى ذروة اللباس بوصفه علامةً فاخرة على المرتبة الاجتماعية» (١٩٩١ : ٠٢١)

الكبت والتراتبية

يشير تشيفيتز إلى أنَّ خطوات عدّة في سلسلة أفكار الخطيب أو المستعمِر لا يتمّ التعبير عنها قطّ بل تكون مُفْتَرَضةً وحسب، وهذه الخطوات هي:

- أنّ الفروق الواضحة بين مواقف وسلوكات الخطيب/ المستعمِر من جهة أولى و «الهمج» من جهة ثانية تدلّ في الحقيقة على أنّ الخطيب/ المستعمِر عقلانيّ وفصيح وأنيق ومتحضّر، وأنّ «الهمج» انفعاليون، واجمون، عراة، وبريّون. وهذه ليست مجرد طرائق مختلفة في فعل الأشياء؛ بل طرائق متناقضة في فعلها.
- أنّ الحالة المقرونة بالخطيب/ المستعمِر في هذه السلسلة من الثنائيات المتناقضة (عقلاني/ انفعالي، فصيح/ واجم، مُكْتَسٍ/ عارٍ، متحضّر/ بري) هي حالة أفضل بالفعل، أفضل بالنسبة للجميع وفي كلّ الأوقات، وذلك بصورةٍ موضوعية، وليس بوصفها مسألة رأي شخصي ومحليّ، أو مسألة تحامل. فهي ليست مجرد طرائق متناقضة في فعل الأشياء؛ بل هي طرائق مختلفة على نحوٍ تراتبيّ. فأحدهما أعلى، موضوعياً وكونياً؛ والآخر أدنى.
- أنّ الرجال والنساء الهمج والمتحضّرين يقفون في طرفين متقابلين من التاريخ التطوري، الأولون في مرحلة «مبكرة» تتوافق مع الطفولة، والآخرون في مرحلة «متأخّرة» تتوافق مع الرشد والبلوغ. وهذان النمطان من الكينونة ليسا أدنى وأعلى على نحوٍ سكونيّ؛ بل هما في

حركةٍ تاريخياً، ينتقلان على نحوٍ ديناميكيّ من التدني المبكر إلى العلوّ اللاحق أو المتأخّر.

- أنّ ذلك يجعل من مصلحة الجميع تسريع تلك السيرورة التطورية، بأن يُعَلَّم «الهمج» أو يُحَضَّروا أو يُتَرْجَموا من حالة التوحش التي يعيشون فيها الآن إلى، أو أقرب ما يمكن من، حالة التحضّر التي يعيشها الخطيب/ المستعمِر. فلا يمكن تركهم يذبلون في حالتهم الراهنة، أو تركهم يسيرون بمثل هذا التباطؤ والتثاقل الحاليين باتجاه المثال؛ كما لا ينبغي قتلهم (بالضرورة) كما تُقْتَل بهائم البرّية (مع أنّهم إذا ما قاوموا عملية التحضّر، وخاصة إذا ما قاوموها بقوة، فإنّ الإبادة قد تغدو مناسبةً تماماً، كما حصل لحوالي ١٠٠٠٠٠٠٠٠ من سكان الأميركيتين الأصليين خلال ما ينوف على أربعة قرون).

في النهاية، وكما يكتب تشيفيتز، «فإن الـ translatio، في رؤيتها إلى إمبراطورية كونية ذات لغة كونية، إنّما تتطلّع إلى ترجمة كلّ اللغات إلى لغة واحدة؛ أي أنها تتطلّع إلى نهاية الترجمة في محوها للاختلاف أو تهميشه التام» (١٢٢ : ١٩٩١). فما أن يُعاد تصوّر الناطقين بلغة «مختلفة» على أنهم نقيض تامٌ «لنا» (لنوعنا، للناطقين بلغتنا، لأعضاء جماعتنا اللغوية)، وعلى أنّهم أدنى منّا، وبدائيون تاريخياً (عند مرحلة تطورية أبكر من مرحلتنا)، حتى يمكن أن نتصوّر أنّ شفاء هذه الجروح- أو اجتثاث هذه الفروق- لا يمكن أن يتمّ إلاّ بتحويل الآخر تماماً وجعله على صورة الذات: بجعلهم مثلنا على وجه الدقّة.

غير أنَّ هذه الأشياء لا تقتصر على كونها مُفْتَرَضة؛ فبدائلها، والعمليات الإيديولوجية التي تُتَّخَذ بموجبها هذه الخيارات المحدّدة على المستوى الجمعي، تكون مكبوتة، «منسيّة» بالقوة؛ بحيث يغدو من الجوهري لا أن يُفْتَرَض وحسب أنَّ هذه الاختلافات بين الهنود، مثلاً، والمستعمِرين الأوروبيين هي اختلافات متناقضة، وتراتبية، وتطورية (بدلاً من الاكتفاء بالقول إنهم مختلفون على نحو محايد وغامض)، بل أيضاً ألاّ يتمّ التوصّل إلى ذلك الافتراض بخيارٍ واعٍ. ولهذا، فإنّ رغبةً ليبرالية ترى أنَّ من الممكن للثقافة الهندية أن تكون حسنة على الأقلّ مثل الثقافة الأوروبية- وهو الموقف الذي يمثّل له ميشيل دى مونتاني في مقالته «عن أكلة لحوم البشر» التي تعود إلى العام ١٥٨٤، هي رغبة يُنْظَر إليها على أنّها فكرة خطرة تجب مراقبتها والحذر منها. فمن الأساسي لكي تعمل هذه الإيديولوجيا الكولونيالية عملها أن يكون الافتراض الذي تقوم عليه «متعيّناً» بعض الشيء، أي «طبيعياً» بما يكفي، و«كونياً» على نحوٍ يكاد يكون مؤكّداً، وليس مجرد نتيجة نهائيةً

لعملية تفكير متوترة ودفاعية.

وكما يشير تشيفيتز، فإنّ واحداً من الآثار التي تركها هذا الكبت على دراسات الترجمة طوال تاريخها البالغ ألفين من السنين، هو تجاهل هذه التعقيدات السياسية على نحوٍ منهجي والتعامل معها على أنها بلا قيمة، في الوقت الذي قُدِّم فيه ليحلّ محلّها تصوّرٌ مثالي ومنزوع السياسة ينظر إلى الترجمة بوصفها عملية تُعْنى «بصورة محضة» بالتكافؤ اللغوي الصرف. يقول تشيفيتز: «لطالما عملت إمبرياليتنا تاريخياً (ولا تزال تعمل) من خلال إحلالها محلّ سياسات الترجمة الصعبة سياسات ترجمة أخرى تكبت هذه الصعوبات» (١٩٩١ : xvi).

وعلى سبيل المثال، فإنَّ الافتراضات الأربعة المذكورة أعلاه لم تكد تخضع لأي نقاش طوال تاريخ التفكير في الترجمة. بل إنها لم تُعْتَبَر «قضايا تتعلّق بالترجمة». فهي من خارج هذا الميدان بكلٍّ بساطة. وقد رأينا في الفصل الثالث أنَّ نظرية الترجمة قد كان لها هامشها المكبوت الذي يُعْنى بهذه القضايا، بصورة عابرة أو تلميحاً على الأقلّ؛ أمّا نظرية الترجمة الرسمية أو السائدة فتفترض أنّ هذه الاعتبارات السياسية، مثل تباينات القوة بين الثقافات أو اللغات، أو علاقات السيطرة والخضوع المتنوعة بين الناطقين بلغات مختلفة، إمّا أنّها غير موجودة أو أنّ لا أثر لها على الترجمة. فالترجمة عملية تُعْنى بظلال المعنى بين الكلمات، والعبارات، والجُمَل في لغتين، ليس غير. فإذا ما صدمت هذه الوقائع السياسية منظري الترجمة التقليديين بما يكفي من القوة راحوا يزعمون أنّ أمرهم مقتصر على افتراض حالةٍ مثالية من التكافؤ بين الجماعات اللغوية: يبدو أنّ هذا التقليد لا يهمه حتى إنكار الوقائع السياسية القائمة في هذا العالم الواقعي والمترتبة على المواقف المتناقضة، والتراتبية، والتطورية المتعلّقة باللغات. ولماذا يزعجون أنفسهم بذلك أصلاً؟

الإسقاط

يبيّن تشيفيتز أيضاً أنّ مشكلات الترجمة بين اللغات تكون حاضرةً دوماً ضمن كلّ لغة بمفردها، وأنَّ التصور الكولونيالي الشائع الذي يرى أنّ مشكلات التواصل والترجمة هي مشكلات «خارجية» دوماً (وأنّها غلطة الآخر إلى حدّ بعيد) هو ضرب من الإسقاط الدفاعي لصراعات داخلية. ويعتمد هذا النقد على نظرية سيغموند فرويد في الإسقاط، التي نقوم على أساسها بكبت ما نعافه في أنفسنا ثمّ «نعيد اكتشافه» على نحوٍ سحري عند أحدٍ ما آخر، كما في حالة شخص نَزِقٍ يتخيّل نفسه متسامحاً ومتبسّطاً ويشعر بالغضب حيال نَزَقِ شخصٍ آخر.

ولعلّ أحد الأمثلة على هذا الإسقاط التواصلي، أن تكون المشكلة التي يواجهها جميع الناطقين في إيجاد الكلمات المناسبة تماماً لنقل أفكارهم أو تجاربهم: فنحن جميعاً نبحث عن كلمات، ونجرّبُ كلمات لا تأتي ملائمة تماماً، فنتعثّر ونتلعثم، وننسى ما كنا نحاول أن نقوله، وهلمجرا. غير أنه إذا ما غدا أساسياً عند ناطق ما (أو، بدقّة أكبر، عند جماعة ما) ألا يحدث ذلك لأنه يؤثّر على تقديره لذاته ويسيء إليه «ما يعني اقتناع هذا الناطق بضرورة أن يجد الكلمات المناسبة دوماً، واقتناعه بأنّ التعليم والثقافة يولّدان الفصاحة، وأنّ تلك الفصاحة تتدفّق بصورة طبيعية وممتعة– فإنه سيكون من المهمّ عندئذٍ أن يكبت إدراكه لمثل هذه الأمور حين لا تتدفّق تلك الفصاحة البتّة، وحين تعلق الكلمات وتتشابك. وعندها لا بدّ أن تغدو المصاعب التواصلية التي تُصَادَف عند شعب آخر أمراً مثيراً للحنق، ذلك أنّها تذكّر الناطق الذي يزعم الفصاحة بمصاعبه المكبوتة، التي يمثّل نسيانها أمراً بالغ الأهمية. ولكي يعزّز هؤلاء الناطقون دفاعاتهم ضدّ هذا الإدراك، ولكي يحموا صورتهم عن أنفسهم بوصفهم «فصحاء»، فإنّهم يحولون الحنق على ضعفهم الداخلي إلى فلسفة كاملة من الاختلاف الخارجي: الآخرون هم الذين ينطقون بشكل رديء؛ أنا أنطق جيداً. فليست المسألة أنني أنطق بشكل رديء في بعض الأحيان وأشمئزّ من نفسي لذلك؛ بل المسألة أن بعض البشر جاهلون أو غير متعلمين أو غير مثقفين أو كسولين إلى حدّ أنّهم لا يزعجون أنفسهم بمراقبة كلامهم أو ضبطه. وهكذا يُمَثَّل الصراع الداخلي بين ذات «حسنة» وذات «رديئة»، ذلك الصراع الذي لا أستطيع أن أطيقه في داخلي، على أنّه صراع خارجي عملياً بين «أولئك البشر» وبيني.

ويشير تشيفيتز إلى أنّ من الأمثلة البارزة على هذا الإسقاط الخارجي، فيما يتعلّق بالموقف الكولونيالي من اللغات «الهمجية»، إلحاح كولومبوس المتناقض على أنّه (أ) يفهم اللغات الأرواكية و(ب) أنَّ الأرواك ليست لديهم لغة على الإطلاق:

. . . بدلاً من أن يسائل مركزية ثقافته، تلك المساءلة التي تهدّد بإثارة قلق عميق جرّاء وضعها سيطرته على الوضع تحت الشكّ، فإنّه يكبت السؤال بإسقاطه على الهنود؛ والنتيجة هي محاولات كولومبوس الهلوسية أن يدجّن ما هو بعيد المنال في استيهامه المتكرر أنه يفهم لغة الهنود. وهذا الاستيهام التدجيني، الذي يكبت الخوف من أن يكون كولومبوس نفسه لا يعرف كيف يتكلّم

(وهو خوف واقعي تماماً في السياق الكاريبي الذى غزاه)، هو استيهام ضروري، وذلك على وجه الدقّة لأنّ كولومبوس قد صدمته إلى أبعد الحدود واقعة الأجنبي. (١١٠ : ١٩٩١)

وبعبارة أخرى، فإنَّ هنالك مشكلة داخلية- مشكلة قلق كولومبوس المكبوت حيال قدرته على الكلام، وعلى إيجاد الكلمات المناسبة، وعلى ترك التواصل يجري بحرية من رأسه إلى الآخرين وبالعكس، وعلى أن يكون شخصاً «متحضراً» وليس «همجياً»- وهي مشكلة لا يستطيع كولومبوس أن يعالجها دون أن يقوّض كامل تصوره عن نفسه؛ والسبيل الوحيد الذي يمكن من خلاله تغطية هذا القلق هو الإسقاطات الخارجية المتناقضة على الهنود، بحيث يغدو هؤلاء هم الهمج المفككون والعييّون الذين يشعر كولومبوس في بعض الأحيان أنّه على شاكلتهم، وبحيث يبدو التواصل بين الهنود والأوروبيين كما لو أنّه يتدفّق بحرية كحاله بين الأوروبيين أنفسهم.

أما التناقضات التي يولّدها هذا العجز عن تحديد هذه الصراعات وحلّها، أو الاسترخاء وتعلّم التعايش معها، فهي تناقضات تظلّ تتكاثّر وتتضاعف. فالترجمة صعبة بما يكفي من دون العبء الإيديولوجي الثقيل التي قُدِّرَ لها أن تحمله؛ وهى تغدو مشحونة على نحوٍ يفوق حدّ التصديق حين يُنْتَظَر منها أن تجسّر الفجوات بين لغات يُعْتَقَد أنها تقع على طرفي نقيض من الطيف التطوريّ. ذلك أنّ «الحلّ» الأوروبي لمشكلة وجود «الهمج» في العالم الجديد- حيث يُنْظَر إليهم على أنّهم أدنى، وبدائيون، ولا يكادون يكونون بشراً- يجعل الترجمة ضرورةً محتومةً وأمراً لا يمكن التفكير فيه في آنٍ معاً. فإذا ما كانت القدرة على الإفصاح عن الأفكار العقلانية بصورة واضحة ومقنعة، في أسطورة الهمج الذين حضّرهم زعيم فصيح والتي رسم شيشرون خطوطها العامة، قد جعلت الخطيب كائناً من نوعٍ مختلف جذرياً عن أولئك الهمج، فإنَّ الترجمة لا بدَّ أن تكون أساسيةً في جميع العمليات المهمّة التي تجرى لتحضيرهم، غير أنّها لا بدَّ أن تكون أيضاً صعبةً على نحوٍ مستعصٍ لا يكاد يمكن التغلّب عليه، مثل ترجمةٍ بين جنسين. فالنواقص ذاتها التي يُفْتَرَض أنّها تجعل «الهمج» بحاجة ماسّة إلى الحضارة وتالياً إلى الترجمة- كلماتهم القليلة، مفاهيمهم القليلة، أفكارهم القليلة، تفكيرهم القليل- تحدّ أيضاً بصورةٍ جذريةٍ من الفرص أمام أن تكون الترجمة وتالياً المهمّة الحضارية ممكنةً أصلاً. فهم أدنى، وبحاجةٍ إلى الترقي إذاً؛ وهم أدنى، وعاجزون إذاً عن الترقي. والترجمة، كما يرى تشيفيتز، هي القناة التي يُفْتَرَض أن تُنْجَز

من خلالها هذه المهمة التي تجمع المتناقضات.

وبمعنىً ما، فإنَّ الإحباط إزاء استحالة إنجاز تلك المهمة الكولونيالية وضرورتها المتزامنتين، هو المحرّك النفسي الاجتماعي الذي يدفع عنف الإمبراطورية. ويجد تشيفيتز هذه النقلة من التشكّك الذاتي إلى القوة العنيفة في شخصية بروسبيرو لدى شكسبير، حيث يكافح لكي لا يعترف بكاليبان، عبده «الهمجي»، وكذلك في صفحات طرزان القرود لبوروز:

لا يستطيع طرزان أن يكلّم القرود بالمعنى الفعلي للكلمة، لأنَّ الإنجليزية المكتوبة لا يمكن ترجمتها إلى لسانهم الفقير، ذلك اللسان الذي يمثّله بوروز في تلك اللغة الاستعارية المقصودة التي ينطق بها «الهمج» على نحوٍ نمطي في الخطاب الأوروبي. ولأنَّ طرزان غير قادر على أن يكلّم القرود بالمعنى الفعلي للكلمة، فإنَّ بمقدوره أن يسيطر عليهم وحسب. وإخفاق الحوار، الذي يُصَوَّر كعجزٍ وراثي لدى الآخر، لا كمشكلة اختلاف ثقافي، هو الذريعة التي تتخذها الامبراطورية لكي تبرّر سيطرتها. (١٦ : ١٩٩١)

الفصاحة والحوار

يكاد كتاب تشيفيتز أن يكون مقتصراً على النقد السلبي للعنف الإمبراطوري. غير أنّه يشتمل أيضاً على لحظةٍ طوباوية بالغة القصر، على أملٍ واهٍ بالمستقبل، لا يظهر على نحوٍ مقتضبٍ جداً إلا لكي يُنْقَض. وهذا الأمل بالحوار، وبمحادثةٍ حرّة وصريحة بين أنداد، هو على وجه الدقّة لباب الديمقراطية. ويصوّر تشيفيتز هذه الإمكانية بلغةِ لعبٍ حرّ بين المعاني الحرفية والمجازية، بلغةِ انفتاحٍ لعوب ليس فيه علاقة ثابتة، ولا تراتبية ثابتة بين الحرفي والمجازيّ. وحرية هذا الحوار الديمقراطي اللعوب الإنسانية لا تختنق وتُطْمَس تحت ثقل الإمبراطورية القمعيّ إلاّ حين يشعر مجتمعٌ ما، أو ثقافةٌ ما، بأنّه مضطر لأن يفرض بنية صارمة على تلك العلاقة، وأن يسمّرها إلى خطوط إيديولوجية، الأمر الذي يكاد يكون دائماً كما يستنتج القارئ لكتاب تشيفيتز.

ولعلّ من المناسب أن نعرض لمثالٍ على هذا التعارض. فلو نظرنا في معجمٍ، أي في مستودع ذلك النوع من نظام المفردات «الإمبراطوري» الذي يعتبره تشيفيتز معاكساً لما هو حواري وديمقراطي، فسوف يخبرنا أنَّ الكلمتين wild (برّي) وtame (داجن) تشيران حرفياً إلى البهائم،

في حين تشيران مجازياً إلى البشر، والمناظر، والأساليب الفنية، والحفلات وما شابه. فلا يمكن التفكير بشخص أو حفلة على أنهما «بريّان» أو «داجنان» إلا مع إشارة ثانوية إلى ذئبٍ أو كلبٍ مثلاً، أي إلى حيوان «بريّ» أو «داجن». فبريّة الحيوان أو تدجينه هي الأساسية أو الأوليّة؛ ولطالما كانت أولية؛ وسوف تبقى أولية. أما بريّة شخصٍ أو حفلة أو تدجينها فتأتي ثانيةً على الدوام. وهذه التراتبية لا تتغيّر قطّ. غير أنّ الأمور لا تكون بهذا القدر من الوضوح في الكلام الفعلي، خاصةً حين يكون متحرّراً نسبياً من بنى القوة التي تتواجد في محادثة بين الرئيس والمُسْتَخْدَم، أو الأهل والولد، أو المعلم والطالب، أو المبشِّر و«المحليّ». ومعظم البشر الذين يوصفون بأنّهم «متحضّرون» ليست لديهم سوى تجربة بسيطة مع الحيوانات «البريّة»، إنْ كانت لديهم أي تجربة معها، خاصةً «في البريّة»، كما نقول. فمعظمنا تعلّم ما تعنيه wild (بريّ) من سماعنا كيف يوصف السلوك الإنساني بهذه الطريقة، ولا نستطيع أن نتخيّل سلوك الحيوانات «البريّة» إلا بإشارةٍ ثانوية إلى ما تعلّمناه عن بريّتنا الخاصة. أما كلمة tame (داجن) فهي أكثر تعقيداً بقليل، لكننا عادةً ما نعزو التدجين إلى السلوك الإنساني أولاً ثمّ إلى الحيوانات «البريّة» ثانياً: فنحن نسأل عن سنجاب أو طائر، مثلاً، ما إذا كان «داجناً»، ونقصد ما إذا كان سيعضّنا أو يمكن أن نتوقّع منه تصرفاً بطريقة تسرّ البشر. ويُحَذّر الأطفال من الحيوانات «البريّة» مثل السناجب لأنهم ينزعون إلى إسقاط تجاربهم مع البشر والحشرات عليها.

فما مدى استقرار المعاني «الحرفية» و«الاستعارية» لهاتين الكلمتين في كلّ هذا؟ فكما يلاحظ تشيفيتز، لم تكن كلمة الحرفي (literal) هي الكلمة الضدّ لكلمة استعاري (metaphorial) بل كلمة الصحيح (proper)، والأهمّ من ذلك أن نسأل: ما المعنى الصحيح لـ بريّ أو داجن؟ وكلمة «الصحيح» لها معانٍ ضمنية مثل الصواب، والأعراف الاجتماعية والسلطة الاجتماعية التي تفرضها، والسلوك «الصحيح» فضلاً عن المعاني «الصحيحة»؛ أمّا «الاستعاري» أو «المجازيّ» كما يلاحظ تشيفيتز، فلطالما كان سيئ الصيت قليلاً، «غير صحيح»، ابتعاداً عمّا هو مألوف صوب ما هو ناءٍ وغريب: «فمنذ بداياتها النظرية، إذاً، والاستعارة واقعة تحت طائلة الشكّ شأن الأجنبي، الذي هو معاكس لـ «الصحيح»، الذي يُحَدَّد على نحوٍ لا مفرَّ منه، كما لاحظنا، على أنّه الوطني، والمألوف، والموثوق، والمشروع» (٩٠ : ١٩٩١). لكن ما الذي يجري حين يتشوّش الخطّ الفاصل بين «الصحيح» و«الاستعاري»؟ أي ممّا يلي هو الاستخدام الأصحّ لكلمة

wild (برّي)، وما هي تشكيلة العلاقات الاستعارية التي تربط بقية الاستخدامات بهذا الاستخدام الأصحّ وتضعها قبالته؟

(حصان بري) Wild horse

(رجل بري) Wild man

(امرأة برية) Wild woman

(سنجاب بري) Wild squirrel

(كلب بري) Wild dog

(قطّ بري) Wild cat

(حفلة برّية) Wild party

(صرخة برّية) Wild cry

(عواء بري) Wild howling

(شلالات برّية)wild Rapids

(كومة برّية من الملابس) Wild tangle of clothes

(عرائش برّية متشابكة من الكرمة) Wild tangle of Vines

(ليلة برّية: على الطريق، إطارات مفخوتة، Wild night

(غرباء يطلبون مساعدة، صفّارات إنذار، اصطدامات

ليلة برّية: في الغابة) Wild night

(ليلة برّية: في السرير مع الحبيب) Wild night

هل يمكن تصنيف هذه الأشياء؟ أجل، حيث يمكن أن يُفْرَض عليها ضَرْبٌ من النظام؟ لكن هذا النظام ليس طبيعياً؛ ليس متأصّلاً في الكلمات، أو في الأشياء أو التجارب التي تشير إليها. فلا يمكن أن يكون إلاّ إذا ابْتُدِع بعمليةٍ مُجْهِدَة من فَصْلِ الأكثر ألفة عن الأقلّ ألفة، فصل الأشياء التي نريد أن نقرنها بنا عن الأشياء التي نريد أن نبقيها بعيدةً عنّا؛ فهذه عملية نقرّر فيها ما الذي هو، أو ينبغي أن يكون، «لي» أو«يشبهني» أو«معي» أو«متاحاً بسهولة لي» (وللبشر من أمثالي)

وما هو، أو ينبغي أن يكون، «آخر»، ثمّ نصنّف الكلمات والبشر والأشياء والأفكار تبعاً للقاعدة المُبْتَدَعَة على هذا النحو. لكن ذلك لا يؤدّي وظيفته على النحو الأمثل، بل يؤدّيها بصورة حسنة بما يكفي لإضفاء بنيةٍ على الفوضى التي تخيّم على هذا الوضع المضطرب.

في العالم الجديد، نزل الأوروبيون على الشاطئ وحيّاهم السكّان الأصليون الذين كانوا يعيشون هناك. فهل هؤلاء السكّان الأصليون «بريّون»؟ أم «داجنون»؟ لنتّخذ للحظةٍ موقف الأوروبيين ونتساءل: كيف يمكن لنا أن نعلم؟ كيف يمكن لنا ألا نكتفي بتوقّع سلوك «المحليين» بل نصنّف المعاني «الصحيحة» و«الاستعارية» لكلمتي «بري» و«داجن» بالعلاقة مع هذه الكائنات غير المألوفة؟ ليس بمقدورنا أن نقوم بأي من هذين الأمرين، غير أنّه بمقدورنا، تبعاً لدرجةِ ارتياحنا مع الأوضاع غير المألوفة وغير المتوقّعة، أن نترك تلك المعاني في حالة حوارية مفتوحة، خاضعةً لعلاقاتٍ جارية؛ أو أن نحبس أنفسنا في معجم تراتبيّ صارم ونتركه يقودنا. إنّهم «بريّون» كما يكون الدبُّ بريّاً: أطلقوا النار عليهم في الحال، قبل أن يفتكوا بنا. إنّهم «بريّون» كما يكون فنّان سكّير برياً: انظروا الوميض في أعينهم واستعدوا لقضاء وقت مليء بالمتعة والتسلية. إنّهم «داجنون» كما يكون كلبٌ داجناً: استعبدوهم (ولكن دون أن تسمّوا ذلك استعباداً)، علموهم أن يخدموكم بإخلاص ذليل وأن يرفّهوا عنكم بألاعيبهم. إنّهم «داجنون» كما يكون أمين مكتبة داجناً: هزّوا رؤوسكم خيبةً لما تتّسم به «مغامراتكم» من العادية.

الملكية

يتحرّك تشيفيتز في كتابه على المستوى الصرفي أيضاً، من النّعت proper (صحيح) إلى الاسم property (ملكية)، مع أنَّ property ليس الاسم الذي نستخدمه في الإنجليزية للإشارة إلى حالة كون الشيء صحيحاً (بل propriety). والجذر الاشتقاقي للكلمات الثلاث في اللاتينية، propria، يعنى «ما يملكه المرء»؛ وهكذا، فإنَّ property هي أرض المرء (التي يملكها)، وproprietor تعنى «مالك». ولقد تغيّر معنى proper وpropriety في الإنجليزية بعض الشيء، بحيث باتت للكلمتين صلة ضئيلة بـ«ما يملكه المرء»، لكن تشيفيتز، وكما رأينا، يستكشف ألفة الـ «proper»، والطرائق التي لا تقتصر فيها على ما هو مستقرّ وآمن بل تتعدّاه إلى ما هو في المتناول، وداجن، وبذلك تتعدّاه، إلى المعنى الأقرب إلى كون الشيء ملك المرء.

وعلى أي حال، إذا ما كان التوتر بين المعاني «الصحيحة» و«الاستعارية» أو «الترجمية» يكمن في مكانٍ ما من لباب مشكلة الترجمة، فإنَّ معنى property عند تشيفيتز يشكّل هو ذاته مشكلة ترجمةٍ معقّدة ومتشابكة بالنسبة للخيال الكولونيالي. فتشيفيتز يكتب عن «استحالة ترجمة التصوّر الإنجليزي عن «بيع الأرض» إلى تلك اللغات، التي لا تحتوي مفهوم الأرض بوصفها property (ملكية)، أي بوصفها سلعة قابلة لتحويل ملكيتها أو نقلها» (١٩٩١: ٨). ومن هنا، مثلاً، تلك الحكايات عن بيع الهنود قطعة الأرض الواحدة مرات عديدة لأشخاص مختلفين، لأن «الامتلاك» و«البيع» حين يتعلّقان بالأرض يعنيان لهم أشياء مختلفة عمّا يعنياهما للأوروبيين.

ويمكن وصف مشكلة «الترجمة» الكولونيالية المتعلقة بالملكية، وبشيء من التبسيط، بأنّها متّصلة بمعضلة أخلاقية، بصدام بين الجشع والشرعية. فالمستعمرون الأوروبيون أرادوا الأرض التي كان الهنود يعيشون عليها؛ فمن وجهة نظرهم أنهم يحتاجون الأرض التي يعيش عليها الهنود إذا ما كانوا يريدون العيش على تلك القارّة. وبوصفهم أوروبيين، غارقين في تقاليدهم القانونية والفلسفية الخاصة والمحدّدة، فإنّه ليس بمقدورهم أن يكتفوا بـالعيش على الأرض؛ إنهم بحاجةٍ لأن يمتلكوها. فلا يمكن لهذه الأرض إذاً أن تكون مجرد أرض، أو مكان للعيش عليه؛ بل عليها أن تكون ملكية. لكن الهنود موجودون هناك من قبل. فما العمل؟ البشر المتحضّرون لا يسرقون أرض الآخرين؛ والمشروع الكولونيالي يستند بقوة على افتراض أنَّ الأوروبيين هم «المتحضّرون»، وليس الهمج الذين يطوفون على غير هدى لا تحدوهم سوى الأهواء العمياء، شأنهم شأن قبيلة شيشرون الأسطورية.

ولقد تمثّل أحد الحلول بالإلحاح على أنّ الأرض ليست للهنود، لأنهم يفتقرون إلى أي إحساس بالملكية: «ليس للهمج أي ملك في أي قطعة أرض من تلك البلاد»، هذا ما نقرؤه في بارك الله فيرجينيا (١٦٠٩)، «بل يكتفون بالإقامة هناك بصورة عامة، شأن بهائم البرّية التي تقيم في الغابات» (أورده تشيفيتز ١٩٩١: ٥٩). وبمعنى ما، فإنَّ هذا هو الحلّ السريع لمشكلة الاستيلاء على الأرض وتسخيرها للأوروبيين؛ لأنّه إن لم تكن الأرض عائدةً إلى الهنود، فلا يمكن أن يهتمّوا إذا ما أخذناها واعتبرنا أنّها لنا.

غير أنّ هذا الحلّ يظلّ قاصراً، بمعنى آخر، لأنه يُظهر الانتقال من «الهمجية» (حيث لا ملكية للأرض) إلى «الحضارة» (التي تقوم جزئياً على مفهوم الملكية) أكثر استقامةً ومباشرةً مما هو عليه أو

مما كان عليه. كيف تحولت الأرض «البرية» المشاع إلى «ملكية»؟ ما العملية التي تحوّل بها «الهمج الذين يطوفون في الأرض على غير هدى» إلى «رجال ونساء متحضّرين يعيشون على أملاكهم الخاصة»؟ كيف يمكن لي أن «أمتلك» أرضاً لم «يمتلكها» أحدٌ قطّ قبلي؟ ممّن سأشتريها؟ من الذي سيمنحني حق ملكيتها الشرعي؟ من الذي سيرسم حدودها القانونية؟ من الذي سيفصل في حقّ ملكيتي لها ويعاقب المسيئين إذا ما ادّعيت أن الآخرين- كالهنود، مثلاً، بل ربما الهنود الذين كانوا يعيشون عليها قبل أن تصبح ملكاً لي- «يتعدّون» عليها؟

يشير تشيفيتز إلى أنّ تحوّل الأرض المشاع إلى ملكية كان عبر عملية ترجمة، تمّت فيها «ترجمة» الأرض المشاع على أنّها ملكية الهنود بحيث أمكنت «ترجمة» هذه الأرض أو «نقل ملكيتها» منهم. (ويشير تشيفيتز إلى أنَّ القانون العام الإنجليزي يستخدم مصطلح translate في الإشارة إلى نقل الملكية الفعلي، أي بالمعنى ذاته الذي تُسْتَخْدَم فيه كلمة alienation). فالأرض ينبغي أن تكون ملكاً للهنود كيما يمكن أن تغدو تالياً ملكاً للأوروبيين؛ وإذا لم يكن لديهم مفهوم الملكية، وإذا كانوا لا يفهمون ما يعنيه الأوربيون بهذه الكلمة، فإنَّ أي مفهوم يستخدمونه ينبغي أن يُتَرْجَم بمعنى الملكية.

عملية «الترجمة» المزدوجة هذه، أي ترجمة الأرض المشاع إلى ملكية أولاً، ثم ترجمة ملكية «هم» إلى ملكية «نا»، هي عملية محدّدة بأشدّ ما يكون الوضوح في قضية نوقشت في المحكمة العليا عام ١٨٢٣، حيث تمّ الإقرار للهنود بأنّهم «الشاغلون الشرعيون للأرض، ولهم الحقّ المشروع والعادل بالحفاظ على ملكيّتهم لها»، إلا أنّ «قدرتهم على بيع الأرض بإرادتهم، ولمن يشاءون، ينكرها المبدأ الأساسي الذي يقول إنّ الاكتشاف يعطى لمن يقوم به حقّاً حصريّاً بامتلاكه» (دعوى الإيجار المقامة من قبل جونسون وغراهام على ملينتوش، أوردها تشيفيتز، ص ٠١). ويلاحظ تشيفيتز هنا أنَّ «حرفيّة القانون تشوّش الحدود بين السياسة الأجنبية والمحلية، حيث تُفْصِح عن التمييز الغربي الحاسم بين الحيازة وحقّ الملكية»، ذلك أنّ «الحيازة» هي ما يمكن للهنود أن يتمتّعوا به بوصفهم «أمّة محلية»، أمّا «حقّ الملكية» فهو ما يفقدونه بوصفهم «أمّة أجنبية». ويستنتج تشيفيتز: «في الوثائق القانونية التي تَرْجَمَتْهُم إلى الإنجليزية بصورة لا مفرّ منها، أُجْبِرَ الهنود على أن ينطقوا بهذه الإنجليزية، إنّما من دون أن تكون لهم حقوق الملكية القانونية الحاسمة التي تمنحها هذه الإنجليزية إلى الناطقين بها من الأوروبيين» (١١ : ١٩٩١).

من الواضح أنّ مشكلة «الترجمة» هذه هي مشكلة قانونية وفلسفية أيضاً: ما هي الملكية، من لديه سلطة تعريفها (المحكمة العليا؟ هل هي المرجع الأخير في هذا الأمر؟)، ومن هو القادر على إنفاذ سلطتها في تحديد الهويّة؟ فالملكية الخاصة في المجتمع الغربي الحديث ليست مؤشّراً طبقياً وحسب، تجعل الشخص عضواً في «الطبقات المالكة»، إنها مؤشر أخلاقي وكيانيّ أيضاً، ضمانة لـ«الجوهر» الشخصي.

وفيلسوف الملكية الإنجليزي العظيم هو جون لوك، الذي رأى في مقالة ثانية في الحكم (١٦٩٠)، وبكلمات تشيفيتز، أنّ «العلامة الحقيقة على الملكية هي التسييج: التحديد، أو وضع التخوم لمكانٍ ما، بما يشير إلى الاستقرار الواضح فيه أو زراعته» (٥٥ : ١٩٩١). ويقول لوك نفسه عن قاطني العالم الجديد إنَّ «الهندي البري. . . لا يعرف أي تسييج ولا يزال مقيماً في مشاعة» (أورده تشيفيتز ٥٥ : ١٩٩١)، كما يرى جون وينثروب، حاكم مستعمرة خليج ماساشوستس، أنّ «السكان المحليين في نيو إنجلند لا يسيّجون أي أرض، ولا يقيمون فيها أي مسكن دائم، أو أي قطيع داجن يحسّنون به الأرض، ولذلك فليس لهم في تلك البلاد ما يتعدّى الحقّ الطبيعي» (أورده تشيفيتز ٥٥ : ١٩٩١).

وتتّضح هذه التعقيدات المفاهيمية المتولّدة عن محاولة «ترجمة» الهنود إلى «الملكية» ومنها أشدّ الوضوح في توصيف للهنود قرب فورت جيمس يعود إلى أوائل القرن السابع عشر؛ يقول تشيفيتز (٥٥ : ١٩٩١-٥٦):

كما نعلم؛ فإنَّ هنود جنوب نيو إنجلند كانوا مزارعين. وكما يثبت كرونون، فإنَّ المستعمِرين كانوا يعلمون ذلك. غير أنّهم وهم ينظرون إلى هذه الزراعة «الهمجية»، وإزاء ما وجدوا فيه تناقضاً في الحدود، أمكنهم أن يواصلوا إنكار ما تأكّد لهم. ففي أيار ١٦٠٧، مثلاً، وأثناء رحلتهم الأولى إلى نهر جيمس انطلاقاً من فورت جيمس المأهولة حديثاً، وصلت جماعة من المستعمِرين إلى قرية بوهاتان. وفي وصف هذه الرحلة المنسوبة إلى غابرييل آرشر، يعلّق السارد على القرية قائلاً: «إنها تقع على تلّ مرتفع يطلّ على الماء، ويفصله عن هذا النهر سهل. . . ولذلك فهم يزرعون القمح، والفول، والبازلاء، والتبغ، واليقطين، والقنّب، والكتّان، ولا يُعْملون أي فَنٍّ في الحالة الطبيعية لهذا المكان، الذي يمكن أن يكون أفضل. . . » (باربور، ١، ٨٥). وهكذا،

فإنَّ الزراعة التي هي علامة المدني بوصفه معاكساً للطبيعي، تُدْرَكُ وتُنْكَر في آنٍ معاً؛ فالبوهاتان «يزرع» لكنّ «المكان» لا يُعْمَل فيه «أي فنّ» يفضي إلى تحسينه.

و«التحسين» الذي تطلّع إليه المستعمرون ولم يجدوه هو التسييج، خاصةً ذلك السياج الذي يفصل ملكية الشخص عن سواه. وحين تولّى الأوروبيون ملكية الهنود أو «ترجموها»، كانت الأسيجة أول الأشياء التي أقاموها: علامات لا على الملكية وحسب بل أيضاً على الهويّة المحدّدة أو المسيّجة والمستقرّة إذاً.

وكما يلحّ تشيفيتز، فإنّ عملية «ترجمة» الملكية هذه ليست مجرد إيديولوجية للفتح أو الغزو. فهي كذلك وأكثر. إنها أيضاً صدام ثقافات، صدام إيديولوجيات، ينمّ عن الصعوبة الرهيبة التي تتّسم بها الترجمة حتى بالنسبة للمنتصرين، أولئك الفاتحين الذين لا يريدون احتلال أراضي الآخرين وحسب بل أيضاً تبرير ذلك الاحتلال لإرضاء أنفسهم. فالمستعمِرون ليسوا هنا مجرّد انتهازيين؛ على الرغم من أنّهم ينتفعون انتفاعاً هائلاً من المواجهة مع الهنود، ذلك أنَّ هذه المواجهة تبذر فيهم الاضطراب وترعبهم كما تفعل بالهنود.

المركز والهامش

الترجمة بوصفها نقلاً أو ترحيلاً للمعنى الصحيح إلى مناطق أجنبية أو منزاحة بالأحرى (تدعى الهوامش)؛ الترجمة بوصفها نقلاً للملكية؛ والترجمة بوصفها حركةً تاريخية من المعرفة والإمبراطورية من الشرق إلى الغرب، مع الشمس. وفي حَلْحَلَةِ شبكة المفردات المعقّدة هذه، فإنّ تشيفيتز يصرف جُلَّ وقته وطاقته على ترجمة الـproper والـproperty ، غير أنَّ الـtranslatio studii et impirii أكثر أهمية بكثير ومن نواحٍ عديدة قياساً بمشكلتي الترجمة «البسيطتين» هاتين، ذلك أنّها توفّر للإمبراطورية التبرير أو التسويغ الرئيس. فعلى الرغم من أنّ ترجمة الـ properوالـ property تفسّر كثيراً من المناوشات على الخطوط الأمامية للمواجهة الإمبراطورية؛ إلا أنّ translatio studii et impirii هي المعركة ذاتها، أو الساحة التي تُخاض عليها هذه المعركة. وهى تعمل، كما يشير تشيفيتز عبر حركة مزدوجة من الإدماج والنبذ: كلُّ امرئٍ ينبغي أن يغدو مثلنا على وجه الدقّة؛ ولأنكم لستم في الأصل مثلنا على وجه الدقّة، فإنّ عليكم أن تتحوّلوا أو

«تُتَرْجَموا» على صورتنا؛ ونظراً لضرورة هذه الترجمة، واحتمال إخفاقها، فسوف تبقون إلى الأبد مواطنين من الدرجة الثانية في الإمبراطورية.

وكما بيّن عدد كبير من الباحثين ما بعد الكولونياليين، فإنَّ هذه العملية الإمبراطورية من الإدماج والنبذ عادةً ما تكون مبنيّةً على غرار المركز والهامش: فالمركز هو موقع القوة، المدينة العاصمة للقوة المستعمِرة (لندن، باريس، مدريد)؛ والهامش كلّ ما هو خارج ذلك المركز. وفي الواقع التاريخي الفعلي لم يكن هنالك مركز واحد- وبهذا المعنى، فإنَّ من المضلّل أن نتكلّم على «الـ مركز»- ولذلك فإنَّ الموقع الجغرافي الفعلي لـ «المحيط» لا يني ينزاح ويتبدّل أيضاً. بل إنَّ مصطلح «ترجمة الإمبراطورية» ذاته يعنى، في واقع الأمر، أنَّ المركز ينتقل عبر القرون من أثينا إلى روما إلى باريس إلى لندن إلى نيويورك، وأنَّ المحيط في أي لحظةٍ تاريخية هو أي مناطق قَصِيَّةٍ تتشعّب من هذا المركز. غير أنَّ الـtranslatio imperii هى قبل كلّ شيء محاولة للتعالي بهذه الحركة التاريخية عن طريق النظر إلى كلّ المراكز الناجحة بوصفها «المركز»؛ أي عن طريق التعامل مع الإمبراطورية على أنّها ظاهرة مستقرة وكونية على الرغم من كل تغيّرها التاريخي.

و«الترجمة» بهذا المعنى الجيوبوليتيكى الواسع لا تختلف في الواقع ذلك الاختلاف الشاسع عن «الترجمة» التي نظّر لها التقليد السائد. فمثل التقليد المسيطر في دراسات الترجمة والذي لا يرى سوى السعي خلف التكافؤ اللغوي (لا السياسي)، يفهم متعهّدو translatio studii et imperii الترجمةَ على أنّها نقلٌ للمعنى من لغة إلى أخرى دون تغيير جوهري. والفارق هو أنّهم يفهمون اللغة بطريقة أوسع بكثير من أولئك اللغويين الذين تقتصر بالنسبة لهم على كونها نظام دواليل مجرّد، أو جمعاً من البنى المترابطة فيما بينها. وكما يرى تشيفيتز، فإنَّ الـ translatio ترى اللغة على أنّها فصاحة، تكنولوجيا رئيسة للسيطرة والتحكّم، وقناة فعّالة لتشكيل المجتمعات وتعليمها؛ فهي ثقافة وإيديولوجيا، والنظام المفاهيمي الحاكم الذي يمكّن من رؤية أشياء معينة ويجعل من المستحيل رؤية أشياء أخرى (بل يرى بعض الأشياء ولا يراها في الوقت ذاته، كزراعة الهنود للأرض). وفي تراث الـ translatio studii et imperii تكون ضرورة «ترجمة» المعرفة والإمبراطورية عبر القرون والقارات دون تغيير جوهري ضرورةً ملحّة، عملياً (سياسياً) ونظرياً (فلسفياً) على حدٍّ سواء، لأنَّ حجم التفاصيل التي ينبغي تدبّرها هو من الضخامة بمكان.

ويمكن القول، في واقع الأمر، إنَّ التقليد الألسني السائد في دراسات الترجمة ليس تقليداً

قمعياً بقدر ما هو براغماتي: فعلى مستوى الـ translatio studii et imperii تغدو «الترجمةُ» عمليةً هائلةً، شديدة الضخامة والتعقيد وشديدة الانغماس في التواريخ الاجتماعية والاقتصادية للثقافات والحضارات التي تستغرق بقاعاً شاسعة في الزمان والمكان، بحيث يصعب على المرء ألا يرى أنّه إزاء عملية تعميم هائلة. ودراسة الترجمة من حيث التكافؤ الألسني قد لا تتّسم بالطابع السياسي الذي تتّسم به المقاربات ما بعد الكولونيالية، لكنها تتسم بكونها طيّعة سهلة القياد على الأقلّ.

غير أنّ نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية ترى أنّ سهولة القياد هذه لا تكون إلا مقابل ثمنٍ باهظٍ لا يُطاق: فهي لا تغدو ممكنةً إلا حين نتّفق على تجاهل سياقات الكلام الفعلية التي تُمارس فيها الترجمة، بما في ذلك ليس المواجهات الكولونيالية التي يركّز عليها المنظّرون ما بعد الكولونياليين وحسب، بل أيضاً سياقات الترجمة الاجتماعية والمؤسساتية في العالم ما بعد الصناعي الحديث، الوكالات والمترجمون المستقلون، العمولات والتعليمات، البحث والتحرير؛ أي جميع أوجه الترجمة التي استكشفها باحثو مدرسة Handlung ومدرسة Skopos، مثل جوستا هولزمانتاري وهانز فيرمير. فالترجمة في سياقاتها الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية المتعددة هي حقلُ دراسةٍ أعقد بما لا يُقاس من التكافؤ اللغوي المجرد (الذي هو أصلاً من التعقيد بمكان)؛ إلا أنَّ الفرصة التي قد تتاح لنا لفهم كيفية عمل الترجمة في تلك السياقات، والكيفية التي تشكّل بها الترجمةُ الثقافات عند حدودها وضمنها، قد توفّر لنا دافعاً قوياً لأن نتقدّم في هذا السبيل على الرغم من المصاعب التي تكتنفه.

نيرانجانا والاستدعاء البريطاني للهند

لعلّه ليس مدهشاً، بالنظر إلى الحضور القوى الذي يتمتّع به الباحثون الهنود في جماعة الدراسات ما بعد الكولونيالية، أن يكون أحد أكبر منظّري الترجمة ما بعد الكولونيالية هندية أيضاً. وهذه المنظِّرة هي تيجاسويني نيرانجانا، التي استكشفنا في الفصل الثاني تأملاتها في الإثنوغرافيا والترجمة. وهى من بانغالور التابعة لولاية كارناتاكا، جنوب الهند وتعرف اللغة الكانادية والإنجليزية، وتدّرس حالياً بالإنجليزية في جامعة حيدر آباد في أندرا براديش: أمّا كتابها موقع الترجمة (١٩٩٢) فهو أطروحتها التي قدّمتها بالإنجليزية عام ١٩٨٨ في جامعة كاليفورنيا في لوس

أنجلوس، حيث تُظهر فيها مقدار المسافة التي باتت تفصل الدراسات الإنجليزية عن ذلك الإضفاء التقليدي للطابع المثالي على الأدب الإنجليزي الذي كان قد طُوِّرَ جزئياً كقناةٍ للإمبراطورية:

كتب تشارلز تريفليان عن الكيفية التي يضمن بها نفوذ النخبة المحلّية «دوام» التغيير الذي أملاه التعليم الغربي: «إنَّ رعايانا قد انطلقوا في مسيرة جديدة من الترقي: فهم على وشك أن يتّسموا بطابع جديد يطبعهم. وعامل هذا التغيّر هو «الأدب الإنجليزي»، الذي خلق لدى الناطقين الهنود بلغة الإنجليز العظماء ذات الحماس الذي لدى حكامهم: «فقد تعلّموا بالطريقة ذاتها، واهتموا بالموضوعات ذاتها، وانكبّوا بأنفسهم على المساعي ذاتها، حتى غدوا إنجليزاً أكثر منهم هنوداً» وراحوا ينظرون إلى البريطانيين على أنّهم «حُمَاتهم ومحسنيهم الطبيعيون»، ذلك أنَّ «ذروة طموحهم [أي الهنود] أن يتشبّهوا بنا». (نيرانجانا ٣٠: ١٩٩٢)

هذه العملية التي تقوم الإنجليزية من خلالها بطبع الهنود «بطابع جديد» هي الموضوعة التي تتناولها نيرانجانا، خاصةً كما تتجّلى عبر الترجمة؛ أي عبر سلسلةٍ من الترجمات الإنجليزية للقوانين الهندية والأدب الهنديّ. وهى تعرّف هذه العملية بأنّها «استدعاء»، المصطلح الذي طوّره لوي ألتوسير بوصفه جزءاً أساسياً من الاستعمار: فالإنجليزي «ينادي» أو "يستدعي» الهنود بطريقةٍ مزدوجة: بوصفهم أدنى بقدر ما يبقون على ما هم عليه (متمسكين بطرائقهم «المحلية») وبوصفهم يرتقون بأنفسهم بقدر ما تكون «ذروة طموحهم أن يتشبّهوا بنا». وهذا ما يعبّر عنه تشارلز تريفليان تعبيراً محكماً، إذْ يقول: "إنَّ رعايانا قد انطلقوا في مسيرة جديدة من الترقي: فهم على وشك أن يتّسموا بطابع جديد يطبعهم». إنَّ عملية الاستدعاء، بما تُحدثه من تغيير عميق في الشخصيات على صورة الهيمنة، هي التي تضمن دوام الإمبراطورية في روح الشعب المستعمر.

وعلى سبيل المثال، فإنَّ نيرانجانا تقتفي آثار وليم جونز، المستشرق البريطاني الذي اشتهر بترجماته وقواعده الفارسية قبل فترة طويلة من ذهابه إلى الهند وعمله في المحكمة العليا في كالكوتا، وواصل ترجمة النصوص الهندية أثناء مكوثه في الهند، خاصةً القوانين السنسكريتية القديمة. غير أنَّ جونز كان مضطراً أثناء ترجمة تلك القوانين لأن يعتمد على هندوس ومسلمين متعلمين رأى أنهم لا يُعْتَمَد عليهم وغالباً ما يكونون متحيّزين؛ وهكذا كان فعل الترجمة أيضاً

فعل تصحيح، وإصلاح، وتنقية للنصوص من عظمة الهند السابقة. وترى نيرانجانا (١٩٩٢ : ١٣-١٤)،

أنَّ أهمّ المآزق في عمل جونز هي (أ) حاجة الأوروبي إلى القيام بالترجمة، لأن المحليين ليسوا بالمفسّرين الذين يعَوَّل عليهم في تفسير قوانينهم وثقافتهم؛ (ب) الرغبة في أن يكون مشرّعاً، يسنّ للهنود قوانين "هم"؛ و(ج) الرغبة في «تنقية» الثقافة الهندية والكلام بالنيابة عنها.

نجاح هذا «الاستدعاء»، ودوام الإمبراطورية التي عمل جونز على غرسها في الهنود عبر ترجماته، واضحان في مقدمة العام ١٩٨٤ لطبعةٍ هندية من عمله أنجزها موني باغشي، الذي يحثّ أبناء جلدته الهنود على «المحافظة على التراث القومي وتأويله بدقّة بالسير في ذلك السبيل الذي خطّه السير وليم جونز» (أوردته نيرانجانا ١٩٩٢ : ١٣)، وهكذا غدا التراث القومي، بعد قرنين، ذلك التراث الذي نقّاه (ترجمه) جونز إلى الإنجليزية؛ وغدت الدّقة مُعَرَّفةً بأنها السير في السبيل الذي خطّه المستعمر ومواصلة استدعاء الهند بالإنجليزية وبوصفها إنجليزية؛ أي بوصفها مستعمرة بريطانية سابقة لا تزال تنطق بالإنجليزية وينبغي أن تواصل النظر إلى نفسها على أنها إنجليزية حقّاً وعلى نحوٍ عميق.

وبالطبع، فإنَّ جزءاً من عملية استدعاء الهنود بوصفهم بريطانيين مزعومين يتمثّل في استدعائهم أولاً بوصفهم أدنى: حيث يقدّمهم جونز على أنهم مختّثون «بصورة طبيعية»، مخادعون يحنثون بوعودهم. والحال، كما تلاحظ نيرانجانا، أنَّ «جونز قد أَملَ بجعل هذا الحنث بالعهود أمراً «لا يغتفر» بترسيخه مرّةً وإلى الأبد- في فعلٍ آخر من الترجمة- طريقة انتزاع «الأدلة» من الهنود، وجعلهم عرضةً للعقاب بقوانينهم الخاصة (المُتَرْجَمة)».

وتتكئ نيرانجانا أيضاً على تقديم وليم وارد لكتابه المؤلَّف من أربعة أجزاء نظرة إلى تاريخ الهندوس وأدبهم وأساطيرهم، حيث يشير بالمثل إلى أنَّ ترقّي الهندوس الذهني والأخلاقي لا يقتصر على كونه «القسمة الرفيعة» التي قُسِمَت للأمة البريطانية، بل يتعدّى ذلك إلى كونه مفتاح الازدهار في المدى القصير. وينحو وارد باللائمة على واقعة أنَّ الهند لا تشتري من إنجلترا سوى القليل، ويتنبأ قائلاً:

ولكن دعوا هندوستان تتلقى تلك الحضارة الرفيعة التي تحتاجها، تلك الزراعة التي هي قادرة عليها؛ دعوا الأدب الأوروبي ينتقل إلى جميع لغاتها، وسوف ترون أنَّ المحيط، من موانئ بريطانيا إلى الهند، سوف يعجّ بالسفن التجارية؛ ومن وسط الهند سوف تمتد الثقافة الأخلاقية والعلم فوق آسيا كلها إلى إمبراطورية بورما وسيام، إلى الصين، بكل ملايينها، وفارس، وحتى إلى شبه الجزيرة العربية. (أوردته نيرانجانا ١٩٩٢ : ٢١).

هذه هي الضرورة الكولونيالية: «تعليم» الهند و«تحضيرها» بترجمة الأدب الأوروبي إلى لغاتها، وترجمة الأدب والقانون الهنديين، كما يلحّ وليم جونز، إلى الإنجليزية، بزعم أنَّ الهنود بحاجة لهذا الترقي (الدافع المثالي الذي يقف وراء ذلك كله)، أما في حقيقة الأمر فالغاية هي ازدهار التجارة البريطانية وانفتاح الآفاق الواسعة أمامها. «ففي عصر توسّع الرأسمالية»، كما تعلّق نيرانجانا (١٩٩٢ : ٢١)، «تساعد الترجمة والتأويل على خلق سوق للبضائع الأوروبية».

وأكثر من ذلك، أنَّ الترجمة والتأويل يساعدان المستعمِرين البريطانيين على إضفاء طابع مثالي على ما يمارسونه في الهند من العنف. وتبيّن نيرانجانا بإسهاب كيف يلوي جونز سجاله ويثنيه لكي يبيّن كم هو ضروري بالنسبة لبريطانيا، وكم هو مصدرٌ لفخار مؤسساتها الديمقراطية، ألّا تسمح بالديمقراطية في الهند: فالهنود، شأن الآسيويين جميعاً، كما يقول، قد اعتادوا على الاستبداد، ولا تنفع معهم «الحرية» على النمط الإنجليزي. بل إنَّ جونز وسواه من المدراء الكولونياليين على قناعة راسخة بأن حكم الهند حكماً استبدادياً، والعمل بعكس التقاليد الديمقراطية في إنجلترا ذاتها، ينبغي أن يكون من خلال قوانين "هم» الخاصة، ما إنْ تتمّ «تنقية» تلك القوانين عبر ترجمتها إلى الإنجليزية.

هذه العملية تساعد المستعمِرين البريطانيين كثيراً في التعمية على طبيعة حكمهم الكولونيالي: فليس البريطانيون من يحكمون الهند، بل الهنود أنفسهم، بشكلٍ منزاح وبيروقراطي من أشكال قوانينهم الخاصة. أمّا البريطانيون فليسوا سوى أدوات إدارية بيد الحكّام الحقيقيين، المتمثّلين بالمبادئ القانونية الهندية. غير أنَّ تلك المبادئ القانونية لا تشكّل حكماً فاعلاً، بل لا تُدْرَك على أنّها مبادئ قانونية أصلاً، إلّا في ترجمتها الإنجليزية، فتتحول على نحوٍ سحري إلى شبيهٍ بالقانون

البريطاني بصورة تبعث على الطمأنينة، هكذا تغدو الترجمة القناة التي يُسْتَدْعَى عبرها «القانون الهندي» بوصفه قديماً ومحلياً وتقليدياً، وبذلك يلقى بثقله على ظهور الهنود، وفي الوقت ذاته حديثاً وإنجليزياً وعقلانياً، وبذلك يلقي بثقله على ظهور الهنود مرّة أخرى. ففي الترجمة تتحول النصوص القانونية والأدبية الهندية على صورة الهيمنة الكولونيالية، وتُجْعَل «إنجليزية»، وذلك في الوقت الذي تُقَدَّم على أنّها لا تزال هندية في جوهرها، بحيث تتمثّل الطريقة المثلى المتاحة أمام الهنود كيما يكونوا «هنوداً» حقّاً ب «المحافظة على التراث القومي وتأويله بدقّة بالسير في ذلك السبيل الذي خطّه السِّر وليم جونز»، كما يقول موني باغشي.

رفاييل وهداية الإسبان للتاغالوغ

فايسنت ل. رفاييل، أميركي فليبيني من التاغالوغ، يعيش حالياً في الولايات المتحدة، ويعمل أستاذاً مساعداً لمادة الاتصال في جامعة كاليفورنيا، سان دييغو، وهو يوجّه اهتمامه، في كتابه الإصابة بالكولونيالية: الترجمة والهداية المسيحية في مجتمع التاغالوغ في ظلّ الحكم الإسباني المبكر (١٩٨٨)، إلى عمليات الهداية والترجمة والفتح المتشابكة المتداخلة:

الكلمات الإسبانية conquista (فتح)، conversion (هداية)، وtraduccion (ترجمة) هي كلمات مترابطة دلالياً. وفي المعجم الأكاديميّ Diccionario de la lengua espanola أنَّ كلمة conquista لا تشير فقط إلى احتلال منطقةٍ ما بالقوة بل أيضاً إلى فعل التوصّل إلى إخضاع أحدٍ ما طوعاً ونيل حبّه أو عاطفته عن هذا الطريق. أمّا conversion فتعني حرفياً عملية تحويل شيء ما إلى شيء آخر؛ وهي تشير، في استخدامها الأكثر شيوعاً، إلى عملية استمالة أحد ما إلى ديانةٍ أو ممارسة معينة. وبذلك يمكن للهداية، شأن الفتح، أن تكون عملية عبور المرء وانتقاله إلى ميدان أحدٍ ما آخر، مناطقياً، أو انفعالياً، أو دينياً، أو ثقافياً- وادّعاء أنّ هذا الميدان هو ميدانه الخاص. (xvii :١٩٩٣)

هكذا تسير الهداية والفتح جنباً إلى جنب، في التحولات التاريخية التي يستكشفها رفاييل، أي في هداية التاغالوغ إلى المسيحية في سياق فتح إسبانيا واستعمارها الفليبين، فيعملان بالطريقة

ذاتها على تحويل «المحليين» (أو استدعائهم، كما تقول نيرانجانا) على صورة الحكّام الكولونياليين. وتتمثّل المهمة التي يضطلع بها كتاب رفاييل في تبيان أنَّ هذا التحول لا يعمل قطّ على نحوٍ كامل وتام، ذلك أنَّ المستعمَرين لا يكفّون عن مقاومة «التحويل» أو «الاستدعاء» وإعادة بنائه بطرائق لا يمكن التنبؤ بها أو السيطرة عليها إلى هذا الحدّ أو ذاك. ولكن دعونا نترك هذا الجزء من سجال رفاييل إلى الفصل التالي لنركّز هنا على الكيفية التي يُفْتَرَض أن يعمل بها هذا السجال.

لقد غدت الترجمة، كما يشير رفاييل، ذلك الحدّ الأوسط الأساسي بين الفتح والهداية، وذلك بدقّة لأنّ (أ) الفاتحين والمفتوحين يتكلمون لغات مختلفة و(ب) ديانة الفاتحين لا تفسح المجال أمام الاستغلال الاقتصادي البسيط لأجساد المحليين، بل تتطلّب هدايتهم. ولو كانت العبودية البسيطة كافيةً لإشباع الحاجات الكولونيالية الإسبانية، لعلّنا ما كنّا بحاجةٍ إلى الترجمة على الإطلاق؛ فمن المؤكّد أنّها ما كانت لتلعب آنئذٍ مثل هذا الدور الأساسي الذي لعبته في الاستعمار. لكن واقعة احتياج الكاثوليكية الإسبانية إلى أن يُسْتَعمَر المحليون بالمعنيين، معنى الـconquista (الفتح) وال conversion (الهداية)- أي احتياجها، بعبارة أخرى، إلى فتحهم جسدياً وروحياً، وإلى أن يغدوا رعايا إسبان ومسيحيين مهتدين في آنٍ معاً- هي التي أعطت الترجمة مكان الصدارة في المشروع الكولونيالي، بطريقتين على الأقلّ.

أولاً، كان من الواجب ترجمة النصوص المسيحية الأساسية إلى اللغات المحلية الدارجة، بما فيها لغة التاغالوغ. وهذا ما اقتضى من المبشّرين تعلّم التاغالوغ بما يكفي لأن يُتَرْجَمَ إليها ويُوْعَظَ بها، كما أدّى إلى وَضْعِ المبشّرين الأسبان معاجم التاغالوغ وقواعدها، أو ما يدعى artes، لكي يستخدمها المبشّرون اللاحقون في تعلّم هذه اللغة. وفي هذا السياق كان أن رُدَّت التاغالوغ أيضاً إلى الأبجدية الرومانية، التي أزاحت الكتابة المقطعية المحلية تدريجياً (تلك الكتابة التي تمّ تصويرها على أنّها غير عقلانية ولا يمكن استخدامها من قبل الأسبان). يقول رفاييل:

إنَّ فكرة الأسبان عن الترجمة بوصفها اختزالاً للدواليل المحلية وتحويلها إلى بنيةٍ تمكن الإحاطة بها بمصطلحات إسبانية هي فكرة كمنت عند جذر المحاولات الرامية إلى ترميز الثقافة المحلية. لقد كانت الترجمة عملية تحويل للمجهول إلى معلوم، وعملية تمييز بين الممارسات المحلية

«المشروعة» و "غير المشروعة»، وأخيراً عملية لجمٍ للدواليل المحلية بغية تعزيز انتشار كلمة الربّ وترسيخ مكاسبها. (١٠٦ : ١٩٩٣)

ثانياً، كان من الواجب «ترجمة» التاغالوغ (أو «هدايتهم") وتحويلهم إلى مُحاكين للأسبان، الأمر الذي انطوى على شيء من التدريب على اللغة الإسبانية (التي لم تُلْتَقَط قط فعلياً في الفليبين)، وعلى الهداية إلى المسيحية، وتحويل المؤسسات الاجتماعية المختلفة على الطريقة الإسبانية. فالفعل اللاتيني convertere كان يعني في الأصل «يترجم»، إضافةً إلى معانيه الأخرى، وبحسب رفاييل فإنَّ واحداً من معاني الكلمة الإسبانية convertere في القرن الحادى عشر كان لا يزال «يترجم»، تماماً كما احتفظت اللغات الأوروبية الأخرى حتى الفترة الحديثة بالأفعال التي تعنى «يحوّل» كيما تشير بها إلى الترجمة (turn بالإنجليزية، wenden بالألمانية، vanda بالسويدية، kaantaa بالفنلندية، لا تزال الكلمات الوحيدة التي تستخدم بمعنى «يترجم» في هذه اللغات) واليوم نحن نترجم (translate، traducimos، ubersetze، الخ) النصوص ونهدي البشر؛ وقبل قرن أو قرنين مضيا كان لا يزال من الشائع تماماً أن convert (نترجم، نحوّل، نهدي) النصوص؛ وقد بدأ الباحثون ما بعد الكولونياليين بالإلحاح أيضاً على أهمية ترجمة البشر أيضاً بالنسبة للمستعمرين، أي «هدايتهم» أو «ترجمتهم" عبر عمليات الترجمة المتعددة.

وبمعنى ما، فإنَّ هاتين العمليتين ليستا سوى العملية الواحدة ذاتها: فترجمة النصوص والمصطلحات اللاتينية إلى التاغالوغ تحوّل التاغالوغ وكذلك «تترجم» و «تهدى» الناطقين بها إلى شيء آخر، إلى شيء أشبه بالمستعمِرين الأسبان. ومن الإغراءات ما بعد الكولونيالية الشديدة أن يُصَوَّر هذا التحويل على أنّه شيء رديء بالضرورة، وعلى أنّه سقوط من حالةِ نقاءٍ مفقودة إلى الهجنة، ذلك الخليط من الثقافات واللغات الذي صار يُطْلَق عليه اسم الكريولية. هكذا يدفع هذا الإغراء إلى رؤية أنّ التاغالوغ، قبل الفتح الإسباني، كانوا ينطقون الكلمات التاغالوغية ويعيشون الحياة التاغالوغية؛ ومع الفتح الإسباني كان أن دُمِّرَت تلك الحالة الأصلية النقية إلى الأبد. ومن هذا المنظور، فإنَّ ما بعد الكولونيالية يعني على الدوام تعلّم العيش في حالة من التسوية، والسقوط، والهجنة؛ فعل الأشياء على النحو الأقلّ من الأمثل، لأن الأمثل قد مضى

وانقضى إلى الأبد.

وتتمثّل إحدى أكبر فضائل كتاب رفاييل - شأن مقاربته ما بعد الكولونيالية عموماً (انظر رفاييل ١٩٩٥)- في أنّه يقارب هذه القضية مقاربة مختلفة إلى حدٍّ بعيد. فالهجنة بالنسبة له ليست حالة سقوط؛ إنّها أعطية، أعطية تولّد تنوّعاً وإبداعاً هائلين. ولأنّ رفاييل يحتفي بالهجنة- خلائط الثقافة التاغالوغية والإسبانية والأميركية في المجتمع الفليبينيّ الحديث، على سبيل المثال- فإنه يحتفي أيضاً بالترجمة.

ويمكننا القول، بشيء من الإفراط في التبسيط في الواقع، إنَّ المنظّرين ما بعد الكولونياليين الذين يتوقون إلى الحالة ما قبل الكولونيالية، ويتمنون لو أنّ بمقدورهم إعادة عقارب الساعة إلى الزمن قبل أن يحطّ المستعمِرون الأجانب رحالهم، إنّما ينزعون إلى سبِّ الإمبراطورية، واعتبار الترجمة أمراً سلبياً على وجه الحصر، بوصفها أداةً للإمبراطورية. وهذا ما يصحّ على تشيفيتز، بالتأكيد، كما يصحّ بدرجة معينة على نيرانجانا أيضاً، على الرغم من مقاومتها هذا الإغراء على طول كتابها، رافضةً إضفاء طابع مثالي على الهند ما قبل البريطانية، وساعيةً وراء تصوّرِ دورٍ تحويلي إيجابي تلعبه الترجمة. أمّا من جهة أخرى، فإنَّ أولئك المنظّرين ما بعد الكولونياليين الذين تروق لهم حالة المجتمع ما بعد الكولونيالي الهجنة، وتروق لهم الخلائط واللخبطات الثقافية المتداخلة، ينزعون لأن يكونوا أقلّ إطلاقاً للأحكام على الإمبراطورية (دون أن يسعوا قطّ إلى إخفاء عيوبها أو تبرئة ساحتها، بالطبع) ولكي ينظروا إلى الترجمة على أنّها قناةٌ مرنة وإبداعية رفيعة للتحوّل المتبادل والذاتي. ولا شكّ في أنّ رفاييل واحدٌ من هذا المعسكر الأخير، وهو ما سنراه بتفصيل أكبر في الفصل الخامس.

تراتبية اللغات

يتناول رفاييل أيضاً تلك الطريقة التي تُرْجِمَت بها العقيدة المسيحية إلى اللغات المحلية الدارجة:

إنَّ المصطلحات المشحونة بشدّة مثل Dios، Santo Espiritu، وJesu-cristo، التي لم يجد لها الأسبان مرادفات وافية في اللغات المحلية، تمّ الإبقاء عليها بأشكالها غير المُتَرْجَمة التي تخلّلت تدفّق الخطاب المسيحي في اللغة المحلية. ولمصلحة الهداية، فقد أَوْصَت الترجمة

ب/ وحَرَّمَت في آنٍ معاً اللغةَ التي ينبغي أن يتلقّى بها المحليّون كلمة الربّ ويعودوا إليها. (٢٠: ١٩٩٣-٢١)

وبعبارة أخرى، فإنَّ التاغالوغية، من وجهة نظر المبشّرين الأسبان، لم تكن «كافيةً» للقيام بمهمة التعبير عن الحقيقة المسيحية؛ فكلماتها التي تقابل كلمات الله، والروح، وابن الله هي أبعد عن العقيدة المسيحية من أن تلتقط جوهر الله، والروح القدس، ويسوع المسيح. ونظراً لهذا «الإخفاق» أو "الضعف» في التاغالوغية، فقد تمّ الاحتفاظ بهذه المفردات الإسبانية دون ترجمة، ولذلك فقد نُقِلَت أو ازْدُرِعَت كما هي حرفياً. ونظراً لما تميّز به ازدراع الكلمات الإسبانية في التاغالوغية من أثر حتمي تمثّل بتحوّل التاغالوغية، فإنّ ترجمة العقيدة المسيحية إلى التاغالوغية قد أَوْصَت بتلك اللغة على أنها اللغة التي ينبغي على المحليين أن «يتلقّوا بها كلمة الربّ ويعودوا إليها» (ما اقتضى من المبشِّرين تقديم العقيدة المسيحية في نصوص مكتوبة وشفهية بالتاغالوغية) وحرّمتها في الوقت ذاته (مؤكّدةً أنَّ «التاغالوغية» التي تلقّى بها المحليون كلمة الربّ وعادوا إليها ليست التاغالوغية التي كانوا ينطقون بها قبل مجيء الأسبان).

ويبدي رفاييل اهتماماً كبيراً بتراتبية اللغات التي تترك أثرها البالغ على هذه العملية بالنسبة للمبشّرين الأسبان: ففي القمة، هنالك اللاتينية، لغة الترجمة الشهيرة التي ترجم بها القديس جيروم الكتاب المقدّس ولغة الجمهور الكاثوليكي؛ وفي الوسط، هناك القشتالية، لغة الإمبراطورية الإسبانية؛ مبعوثو الله على الأرض؛ وفي القعر، هناك التاغالوغية وسواها من «اللغات المحلية الدارجة»، تحتل المرتبة الأدنى لأنها لا تزال غارقةً في الوثنية. وقد عنت هذه التراتبية للمبشِّرين الأسبان أنَّ:

- اتجاه الترجمة هو إلى الأسفل دوماً، من اللاتينية إلى القشتالية، ومن القشتالية إلى التاغالوغية، وأنّ:
- كلّ لغة هدف هي أضعف حتماً، وأقل ملاءمةً للحقيقة المسيحية، من اللغة التي تشكّل مصدراً بالنسبة لها، فالقشتالية أقلّ ملاءمةً من اللاتينية، والتاغالوغية أقل ملاءمة من القشتالية.

ويرى رفاييل أنَّ هذا التراتب يشكّل أساس تصوّر معين لعدم قابلية الترجمة: «إنَّ استخدام

الدال Dios بدل المقابل التاغالوغيّ bathala يفترض مسبقاً نوعاً من التوافق التام بين الكلمة الإسبانية ومرجعها المسيحي على نحوٍ من غير المحتمل أن يقع لو استخدمت الكلمة التاغالوغية بدلاً منها» (٢٩ : ١٩٩٣). وبعبارة أخرى، وبحسب المبشّرين، فإنَّ عدم الملاءمة المتقدّم هذا لا ينبع من اختلاف بسيط بين اللغات، كما يمكن أن نفترض اليوم– انطلاقاً من واقعة أنَّ أي لغة هدف سوف تبدو مفتقرةً إلى هذه الكلمة أو العبارة أو تلك مما يقابل مفاهيم مهمّة في اللغة المصدر– بل تنبع من ابتعاد تاريخي وجغرافي كبير عن الله. وكلّما بَعُدَت لغة وثقافة ما عن الله، قلّت قدرتهما على المساهمة فيما يدعوه رفاييل باسم «التجارة الإلهية»، أي تبادل الصلوات والردود، والهبات والامتنان بين الله والمؤمنين. ومن هنا كان ينبغي أن تكون غاية الترجمة، عند المبشّرين الأسبان، أولاً وقبل كلّ شيء تقريب لغات مثل التاغالوغية من الله؛ أي تحويلها إلى لغات أشبه باللاتينية والقشتالية. وكما يقول رفاييل:

لقد نُظِرَ إلى لغات العالم جميعاً على أنّها ترتبط بـ كلمة الرب، المسيح، بنوع من العلاقة التابعة. فالمسيح، بتأسيسه الكنيسة في العالم، هو الذي أقام لهذا العالم مجموعة الدواليل التي مرجعها الأخير هو الدالول الإلهيّ. كما أنَّ الدالول–الابن المميّز هو الذى يجلب معه بدوره غَرَض الأب. ولذلك كان يُعتقد أنَّ انتشار الدواليل في العالم مشتقٌّ من هذه التجارة الإلهية بين الأب والابن ومُخَصّص لها. وقابليةُ لغةٍ ما للترجمة هو مؤشّر دقيق على مساهمتها في نقل كلمة الربّ ونشرها. (٢٨، ٢٧ : ١٩٩٣)

وكانت النتيجة طرازٌ من الترجمة إلى التاغالوغية تقف فيه القشتالية في مكانٍ ما وراء أو خلف اللغة المحلية الدارجة «الجديدة» أو «المحوّلة» أو «المترجَمة» وتقف الإمبراطورية الإسبانية وراء القشتالية، وتقف اللاتينية وراء الإمبراطورية الأسبانية، وتقف الكنيسة الكاثوليكية الرومانية وراء اللاتينية، ويقف الربّ وراء الكنيسة الكاثوليكية الرومانية.

الاعتراف

يتفحّص رفاييل عدداً من المجالات التي وقعت فيها هذه «الهداية» أو «الترجمة» أو «إعادة بناء السياق» الإسبانية للتاغالوغية، خاصةً التحوِّل الذي اعترى كلاً من:

- ترتيبات عيش التاغالوغ: فنظراً لتصوّر الأسبان أن التشتّت الذي يعيش فيه التاغالوغ لا يساعد على الهداية الحقّة وعيش حياة منظّمة (تحت أنظار المبشّرين المدقّقة)، كان لا بدَّ من نقلهم إلى بلداتٍ وتسجيل أسمائهم وأماكن إقامتهم؛
- التراتبيات الاجتماعية لدى التاغالوغ: فبنى القوة المهلهلة، المتقلّبة في مجتمع التاغالوغ، والقائمة على الشعبيّة والكاريزما وليس على أي إجراءات سلالية أو انتخابية ثابتة، تمّت إزاحتها بالتدريج واستُبْدِلت بها بنى صارمة مألوفة لدى الأسبان، كما تمّ استيعابها وعمل تراتبيات التميّز الكولونياليين؛
- معايير العلاقات الاجتماعية التاغالوغية القائمة على المديونية (hiya و vatang na loob)، تلك المعايير الغريبة عن الفكر الأوروبي، تمّ استيعابها في التصورات المسيحية عن الإثم والعقاب، والهبّة والامتنان.

غير أنَّ المجال الأشدّ إثارةً للاهتمام بين مجالات التحول من وجهة نظر الترجمة بوصفها قناةً للإمبراطورية، ربما يكون الاعتراف، حيث ينبغي على المهتدين أن يعيدوا صياغة ماضيهم في سَرْدٍ عن الخطيئة والتوبة. ويلاحظ رفاييل أنَّ هذه العملية «تفترض أنَّ النادم ينطوي لا على ذاتٍ واحدةٍ بل على اثنتين: إحداهما تلك التي تحمل علامات ماضٍ غير مستقصي، ولا يمكن فكّ مغاليقها، والأخرى تلك التي تعيد ترتيب هذه العلاقات وتقرؤها» (١٩٩٣: ١٠٠). ففي الاعتراف، «يُتَرْجَم» الناطق بالتاغالوغية أو "يُهْدي» ويُحَوَّل إلى نادم مسيحي، ما يعني ترجمته إلى تجسيدٍ للكولونيالية: حيث «النصف الأفضل»، الذات التي تقرأ وتنطق، الذات المسيحية، تمثّل المستعمِر، و «النصف الأسوأ»، الذات التي يُقْرَأ ويُنْطَق لها، النصف «المحلي» أو «الوثني» أو «الهمجي»، يمثّل المستعمَر. ولذلك، فإنَّ الهداية الناجحة لا بدَّ أن تعنى إزاحة المواجهة الكولونيالية من العالم الخارجي، حيث يقسر المستعمِر المستعمَر على الرضوخ عبر القوة الخارجية، إلى مكانٍ

داخل جسد/ عقل المستعمَر ، حيث يعمل صوتُ السيادة الكولونيالية التي تمَّ استدخاله على قسر الذات «المحلية» العنيدة أو المقاومة على الرضوخ لأشكال مختلفة من ضبط الذات .

وحيث تنجح هذه العملية ، تنجح الكولونيالية ؛ وهذه بالطبع ، عملية الاستدعاء التي ناقشتها نيرانجانا . وكما كتب تشارلز تريفليان : «إن رعايانا قد انطلقوا في مسيرة جديدة من الرقيّ : فهم على وشك أن يتّسموا بطابع جديد يطبعهم» . وكما يلاحظ رفاييل ، فإنَّ ذلك «الطابع الجديد» هو طابع منشطر نوعياً ، يعكس في الداخل ذلك الصدام بين المستعمِر والمستعمَر ، وبذلك يعمل على نشر إمكانية العنف الكولونيالية بنقله إياها إلى الداخل ، «مترجماً» إيّاها مما هو بين الأشخاص إلى ما هو داخل الشخصية .

ترجمة : ثائر ديب

دمشق



حوارات مع جيمس جويس (٢)

آرثر باور

VII

نظمت سهرة في مرسمي بشارع LA GRANDE CHAUMIERE ودعوت إليها دافيدسون، وزوجته، وصحفيّا أمريكيا كان يقيم عندهما، وصديقي بارلو وآنسة تدعى ليدي فيلورد، وجويس، وزوجته.

في الصباح ذهبت إلى الجادة لشراء الحلويات، محاولا العثور على المحلات التي يمكن العثور فيها على ما يمكن أن يؤكل. وقد فكرت في الذهاب إلى شارع ريفولي عند RUMPLEMEYER لكي أشتري بعضاً من حلوياته المشهورة. غير انه كان بعيدا جدا. وكانت الحلويات باهظة الثمن. وكان عليّ أن أشتري أيضاً أشياء أخرى. وأمضيت بقية النصف الأول من النهار في تنظيف مرسمي الذي كان بحاجة إلى ذلك. كان عبارة عن شقة جميلة جدا، بنافذة كبيرة تفتح على باحة تنبت فيها الأشجار ومن الناحية الأخرى كان يوجد مرسم CARLA ROSS. وكانت القاعة فسيحة. وفوق، كانت هناك حجرة السلم حيث أنام. ومثل كل المراسم، كان مرسمي يدفأ بموقد

تتمة المنشور في عدد الكرمل ٨٣

له شكل برميل بأنبوب طويل يمر فوق حجرة السلم ويخرج من الحائط. وحين أملؤه بما يكفي، كان باستطاعتي أحيانا أن أجعله يصل إلى الدرجة الحمراء، لكي تنتشر الحرارة في الأنبوب الذي يصبح احمر قانياً. وهكذا، وبرغم النافذة الكبيرة، فإن الحرارة تكون مرتفعة حتى في أوقات البرد الشديد في شتاء باريس.

أول واحدة وصلت هيLADY VAILLORDE التي كانت زوجة رسام، ثم جاء جو دافيدسون وزوجته إيفون، والصحفي الأمريكي. وكان هذا الأخير رجلا بحجم صغير، منشغل الذهن بشيء ما، ويبدو انه كان يفكر أن هناك في مكان ما في الحياة الفنية في باريس، شيئاً مزيفاً وأن مهمته هي إدانة ذلك وفضحه.

ثم جاء رودولف وهو احد أصدقائي القدامى، تعرفت عليه في لندن خلال الحرب، وكان قد عمل في وكالة أسفار ثم جاء إلى باريس. وفي إحدى السهرات تعرف على سيدة فرنسية، فأعجبت بموهبته، وبسخاء، منحته مبلغا ماليا لكي يبقى في باريس ويكتب. ثم قدمت أنيتا وهي فتاة من أصل ايرلندي بولوني كانت تحاول أن تخلّص جسدها من الأمطار الايرلندية. وكانت مصحوبة بتلك الأمريكية الرائعة التي دعوتها في اللحظة الأخيرة. وكانت نصف هندية، نصف أمريكية، ومزيجا من فينوس وأدونيس، رغم أن البعض يقول إن أدونيس هو الأكثر حضورا عندها. وأخيرا دخل جويس، ضيف الشرف، مصحوبا بزوجته. ولأن جو دافيدسون كان يعرفه من قبل، أو لأني كنت منشغلا بمراقبة المطبخ، فاني كلفته بتقديم جويس إلى الآخرين. وكان ذلك عملا جد صعب إذ إن صاحب «اوليسيس» بعد أن خضع لشكليات التقديم، تراجع خطوات إلى الوراء، ولم يبذل أي جهد بعد ذلك. ورغم انه كان جد مؤدب، فانه بدا إما متضايقا من المدعوين، وإما جد خجل من القيام بأي جهد لتجاوز الوضع الذي كان فيه. أما زوجته نورا، فقد كانت أكثر انفتاحا منه على الآخرين. ولكن حين تقترب منه خطوة واحدة فقط، كانت تتغير، وتفقد انفتاحها بسرعة.

وجو دافيدسون الذي هو من أكثر الرجال الذين عرفتهم حرية وانفتاحا، كان يبذل كل ما في وسعه لكي يظل الوضع حيويا ونشطا. أثناء ذلك كنت أروح وأجيء، ملبيا طلبات المدعوين. وعندما كنت منحنيا على الموقد، طرق احدهم الباب، ومن كان؟ كانت الغسالة التي جاءت لتشرح لي لماذا تعذر عليها القدوم إلى مرقصBULLIER. كانت ترتدي ثياب العمل غير أنها كانت ترغب

في الدخول. همست لها بان تساعدني في المطبخ. وحالما دخلت، صمت الجميع صمتا تاما. ولعلهم اعتقدوا أني على علاقة معها، وهو شيء لم يكن صحيحا للأسف الشديد. لذا عدت إلى القاعة مرتبكا، ملبيا طلباتهم وأنا مشوش الذهن، خالطا بين الذين خدمتهم والذين لم اخدمهم بعد، ولكن الغسالة اختفت بسرعة بنفس الطريقة الغريبة وغير المتوقعة التي ظهرت بها. ولعلها عاينت أن ذلك الجمع من المدعوين ليسوا من ذائقتها.

انسللت بين المدعوين لكي ألتحق بجويس محاولاً أن ادمجه في السهرة، ذلك أني انتظر منه دائما ذلك التفجر الفجائي الذي تبرز فيه قدرته الفائقة على المرح وعلى الدعابة كما هو الحال في كتبه. غير انه ظل باردا، مؤدبا، يجيب على السؤال الذي يلقى عليه، لكن لا يضيف شيئا على ذلك. وفي الواقع، في المكان الذي كان فيه، مستندا إلى الحائط، خلف الموقد، كان في مكان ما وليس عندي في المرسم. وعندما كنت معه تقدم منه الصحفي الأمريكي، صاحب النظارات، ليتحدث إليه، أو بالأحرى ليجري معه حوارا. وقد تنحيت أنا مفسحا له المجال لذلك. وهو الصحفي الذي يعمل مراسلا في باريس، كان من المهم بالنسبة له أن يلتقي شخصية مهمة ومعروفة خلال سهرة في مرسم. لذلك اندفع بقوة عازما على تنفيذ ما كان يرغب فيه غير أن جويس حافظ على هدوئه وبرودته رافضا القيام بأي شيء يمكن أن يشجع الصحفي على مواصلة مسعاه. من ناحية، كان الصحفي يحاول جاهدا فتح ذلك« المحار الأدبي» الذي كان أمامه، ومن ناحية أخرى متسائلا إذا ما كان الشخص الذي يتحدث إليه هو جويس الذي كتب«اوليسيس» أو نسخة مزورة منه. وفي النهاية، انسحب، خجلا مهزوما. وقد سمعته يقول لجو دافيدسون وهو يهز كتفيه:

-انه خاو تماما. لقد وضع كل شيء في كتبه.

ولم يمنعني ما سمعته من الضحك إذ إني تذكرت حادثة أخرى. ذات ظهيرة قبل ذلك بوقت قصير كنت مع جويس في شقته. وكنت على وشك أن أغادر عندما طلب منّي فجأة أن أبقي. وقد قال لي إن مديرين من LITTLE REVIEW سوف يأتيان، وتوسل إليّ أن أساعده خلال اللقاء معهما. وعليّ أن أعترف أن هذه الفكرة فاجأتني كثيرا ذلك أن الرجلين اللذين اجتازا المحيط الأطلسي لكي يلتقيا بطلهم الأدبي لا يرغبان في أن يتم لهما ذلك من خلال وسيط. وبإمكاننا أن نتصور أن جويس سوف يستقبلهما بحفاوة... لكن لا. عندما جاءا ظلّ جالسا في الناحية الأخرى من الطاولة مجيبا على أسئلتهما باقتضاب شديد محاولا أن أكون أنا مشاركا في الحديث.

وهذا ما أزعج الرجلين كثيرا. وفي النهاية كان عليّ أن اهرب. وأنا متأكد من أن وضعاً كهذا تكرر أكثر من مرة، ذلك أن حياء جويس وحساسيته المفرطة يمنعانه من أن يتصرف بشكل طبيعي أمام أناس مجهولين بالنسبة له.

طالت السهرة، وكان المرسم يكاد يكون غارقا في العتمة، إذ لم يتبق غير نور ضعيف قادم من النافذة الكبيرة، واحمرار الموقد عندما سمعت جويس يناديني بصوت عال كما لو أنه روح تصرخ من الألم في عمق الجحيم. ثم تقدم مني في الظلمة ويداه ممدودتان، ذلك انه كان نصف أعمى تقريبا، لكي يعثر على طريقه باللمس. وصلت في الوقت المناسب لتجنيبه لمس الأنبوب الملتهب. وكان واضحا أن السهرات لا تسليّه البتة، ومن الأكيد انه جاء إليّ لأني أنا الذي نظمت تلك السهرة. وكان متعجلا الخروج بعد أن شعر انه أدى واجب الصداقة التي تربطني به. وعندما كنت أرافقه إلى أعلى المدارج الخطرة، والخطرة أكثر بالنسبة له بسبب ضعف نظره. كنت أتساءل تماما مثلما كان يتساءل الصحفي الأمريكي: «هل هو حقا الرجل الذي كتب «اوليسيس» ووصف بوب دوران وهو يبكي في الحانة موت بادي دغنما»: أفضل الرجال كان يقول وهو ينشج . . . الروح الأفضل والأجمل على وجه الأرض. . . ».

حقاً المظاهر خداعة، و إلاّ كيف يمكن أن يتصور الإنسان أن ذلك الرجل الهش الصحة، بوجهه الناعم، وجه المثقف وبعثنونه، وبنظاراته السميكة هو الرجل الأكثر ثورية في تلك الفترة التي كانت تشهد كل يوم ثورات أدبية وفنية جديدة؟ وعندئذ انتبهت إلى انه في الحقيقة جدّ قريب من الـFENIANS بكسوته الداكنة وقبعته العريضة وقوة نظرته، ومشيته المرنة. لقد كان متآمرًا ضد الأدب، عازما على تحطيم البنى الثقافية القمعية والجديرة بالاحترام والتي فرضتها علينا تربيتنا، والتي كانت في طور التلاشي والتفتت، وأنا أتذكر انه قال ذات يوم:

– أنت تعلم أن هناك أناسا يرفضون البقاء معي في الغرفة نفسها. . . وشديد الحساسية كما كان، فانه من المحتمل أن الخوف من أن يلتقي بأناس من هذا الصنف قادرين على إحداث الفضيحة، هو الذي يجعله متوّجسًا إلى مثل ذلك الحد. ولا اعتقد أن السيدة جويس كانت واعية حقا بوضع زوجها الصعب. وفي الحقيقة لقد لمّحت إلى ذلك ذات مرة عندما التقيتها في شارع باك. وكانت ذاهبة للقاء قس لسبب لا أدريه، ربما لتقر بذنوبها، وقد روت لي أن القسّ قال لها: يا سيدة جويس، أليس بإمكانك أن تمنعي زوجك من كتابة كتب جد مرعبة؟

وقد ردت عليه قائلة:

- وماذا بإمكاني أن افعل؟

ويبدو أن هذا الجواب على شكل سؤال هو الجواب الوحيد الممكن، ذلك أنه إذا ما كان ثوريا ومتمردا جديرا بان يكون كذلك، فهل يقبل أن يتخلّى عن السير في الطريق الذي اختاره تحت تأثير زوجته أو تحت تأثير قس؟

وإجمالا يمكن القول: إنها كانت فيلسوفة أكثر منه، ودائما مستعدة أن تتقبل الأفضل والأسوأ في المعنى المتداول للكلمة. وبالنسبة لها فإن فندقا رخيصا لا يختلف في شيء عن مطعم راق. وعندما يكون الأمر متعلقا بالناس، فإنها تكون اشد صعوبة حتى وإن حاولت إخفاء عواطفها وأحاسيسها الداخلية. لكن في الحياة الخاصة، فهي تطلق جملة غريبة تكشف درجة العداوة الكامنة فيها. لم تكن تستطيع تحمل الخداع وقلة النزاهة في أي شكل من الأشكال. ومثلما أن أفضل وسيلة للدفاع عند جويس هي الصمت، فإنها أحيانا تثور في السر ضد الجانب الاصطناعي في الحياة الباريسية. وذات مرة، خلال سهرة، وعندما بدا المدعوون يرقصون أخذت هي أيضا ترقص مترددة، وكأنها مضطرة أن تفعل ذلك. وقد قالت لي:

- لو كنا في GALWAY لكنّا خرجنا في الحين إلى الشارع لنرقص فرحاً في الغبار...

ولم تفارقها عفويتها الطبيعية أبدا، إلا عقب وفاة جويس عندما، وكما بدا لي ذلك كبتتها عمدا.

وكانت إيفا شقيقة جويس رافضة لزواجهما، وكانت تعتقد أن أخاها وضع نفسه في موقع خاطئ لن يتمكن أبدا من الخروج منه. وقد حدثتني عما حدث في تريستي عندما كانوا يهيئون غرفة في الشقة التي اكتروها. وراضين عن ذلك، كانوا بصدد الاستراحة عندما أخذت السيدة جويس وعاء، وبروح المنتصرة، وضعته فوق أعلى مكان في الغرفة. وبالنسبة لإيفا، فإن مثل هذه الحركة كانت تؤكد الأصل الوضيع لزوجة أخيها. في حين اعتقد أن ما فعلته جدير بان يكون طرفة من طرائف «أوليسيس». و من جانبي. لاحظت دائما أن السيدة جويس تظهر ظرفا طبيعيا. والحقيقة أنك لا تسمع أبدا في عائلة جويس قصصا ماجنة. حتى السفاهات كانت محرمة. وإذا ما تجرّأ أحد وتفوه بها فإنه لن يظل صديقا للعائلة حتى ولو كان من أشد المقربين إليها.

كما أن بالإمكان أن نقبل من قبل عائلة جويس ببرود إذا ما نحن اصطحبنا معنا فتاة التقيناها

في الشارع، أو تعرفنا عليها في مقهى. ، وهذا ما حدث لي أنا شخصيّا. لقد كانت حساسية جويس جد مفرطة حتى انه وهو يكتب «الثيران في الشمس» التي تدور أحداثها في شارع هوليس أصبح يعاف الأكل الذي يقدم له ذلك أن خياله كان مسكونا بأجنة ولدت قبل الأوان، وبقطيلات قطن مندوف وبروائح المطهّرات.

VIII

ذات يوم، جدّ متهيّج، ذهبت لمقابلة جويس. وكنت قد عثرت بالصدفة على مجلد من كتاب بلوتارك: «السير المقارنة» والذي كنت قد قرأته من قبل. وكنت دائما أتساءل: لماذا لم أقرأ شيئا عن هذا الكتاب. والكتاب الذي عثرت عليه يبدأ بحياة فوسيون التي لم أقرأها، ويتواصل بحياة كاتون، أصيل «أوتيك» الأفريقيّة والتي قرأتها على عجل، ذلك أنني لا أهتم برجال القانون والسياسة بصفة خاصة. ثم بعد أن قلّبت بعض الصفحات، قرأت «حياة انطونيو». وهو الذي أثار خيالي. فقد بدا لي انه الشخصية التي تجسد العالم القديم عن جدارة. وقد قلت لجويس:

– قصة انطونيو وكليوباترا هي من أنبل قصص الحبّ حيث العشق ينتصر على الثروة وعلى السلطة. وأخيرا علينا ألا ننسى الاحتقار الشجاع للموت الذي أظهراه.

ووافق جويس على ما قلت قائلا:

– نعم. . . المسيحية هي التي جعلتنا نخاف الموت، ذلك أنه في أيامنا هذه، يعيش الناس منقسمين إلى قسمين. رغبتهم في الحياة مقموعة ومعطّلة بسبب الخوف من الموت حتى لم يعد بإمكاننا أن نعرف إلى أي وجهة نولّي وجوهنا، وحياتنا، الخاصة والعامة على حد سواء، أصبحت ملطخة بالنّفاق. الوثنيون يواجهون الموت بنفس الشجاعة التي يواجهون بها الحياة. وكانت فلسفتهم «حياة واحدة، وموت واحد». غير أني لا أرى لماذا اخترت انطونيو كبطل، فهناك رومان كثيرون كانوا أعلى منه شأنا وقيمة.

– ذلك أنّ انطونيو يتطابق مع الفكرة التي أحملها عن الإنسان في المعنى الحقيقي للكلمة. وأعتقد انه كان قادرا على أن يتخلّى عن حياة الترف والفسق التي كان يعيشها، وكما وحدهم كان الرومان يفهمونها لكي يتحمل اشد أنواع الحرمان، وهذه كانت حالته مثلا عند خلوته في الناحية الأخرى من جبال الألب، وفي حياته خلق كل أنواع التّرف وكل أنواع الحرمان. وفي

بلوتارك وجد المؤلف الجدير به وبحياته. وأنا اعشق ما كتبه هذا الأخير عنه. فهو نص وجيز، واضح، ومفعم بالخيال. ومنذ ذلك الحين حاولت أن اقرأ انطونيو وكليوباترا لشكسبير غير أني ضعت في محيط من الكلمات. هناك في نص بلوتارك توتر درامي نحن لا نعثر عليه حسب رأيي عند شكسبير. الحياة واضحة وزاهدة وقاسية. وهي تستطيع أن تكون كذلك. وأنا افهم لماذا لا يهتم رجال الفعل بالكتب كما عاينت ذلك بنفسي، يعتبرونها شيئا ثانويا يمكن أن يكونوا في غنى عنه. كما افهم أيضا لماذا هم يحتقرون المثقفين، والأدباء...

- انه رد فعل انفعالي من جانبك أنت. فأنت مفتون بالخلفية العجائبية لحياتهم والتي تستجيب لطبيعتك الرومانسية. وبإمكاني أن أقول إنك تتكلم مثل إنسان غير مثقف وغير مستنير.

- ربما أنت على حق. لكن الكاتب الجيد نفسه يحمل في ذاته أكثر من جاهل وغير مستنير.

- نعم... إلى حدّ ما. هذا صحيح ذلك أن الكاتب ليس عليه أن يكتب لأشباه الفنانين. وأعماله لابد أن تعتمد بقوة على وقائع حقيقية. ولقد قلت إن رجل الفعل يظهر الاحتقار للفنان والكاتب. غير أنّ هذا رأي سطحيّ، ذلك انه بدون الكاتب، فإن أعمالهم تتلاشى، وتهمل، وتنسى، وتغرق في الغبار الذي أثاروه.

إذن لابد من فنان مثل بلوتارك لكي يبعث الحياة فيهم من جديد. لذلك يمكن أن تقول إن رجال الفعل ورجال الخيال يتكاملون. وأظن أن الرومان كانوا مدركين لهذه الحقيقة أكثر من غيرهم من الشعوب، ذلك أن الأباطرة والجنرالات ورجالات الدولة كانوا أصدقاء لأصحاب القلم. وإذا ما هم غزوا مدينة، فإنهم يدخلونها دائما وهم في صحبة فيلسوف أو مثقف معروف في تلك المدينة، ماسكين بيده حتى يؤكدوا لسكانها حسن نواياهم. أما في أيامنا هذه، فقد أصبحنا أقلّ تحضّرا منهم. وأنا لم افهم بعد ماذا كنت تقصد بكلامك في البداية.

وأجبت جويس قائلا:

- ما أريد أن أقوله هو أن الأسلوب الكلاسيكي يبدو لي الشكل الأفضل في الكتابة

ورد جويس قائلا:

- قد يكون صحيحاً ما قلت: ذلك أن الشكل الكلاسيكي في الكتابة خال أو هو يكاد يكون خاليا من الغرابة. ولكن بما أننا محاطون دائما بهذه الغرابة، فانه يبدو لي غير مناسب. باستطاعته أن يصف وقائع معينة ومحددة، لكن حين يكون الأمر متعلقا بالتيارات الغامضة والسرية للحياة،

والتي تتحكم في كل شيء فاته يفقد قدرته على تصوير كل هذا، ذلك أنّ الحياة مسألة معقدة للغاية. وقد يكون تقديمها خاليا من التعقيد كما يفعل ذلك الكلاسيكيون أمرا مستحسنا ومرغوبا فيه، غير أن هذا الأمر لا يرضي العقلية الحديثة، إذ إن هذه الأخيرة تهتم قبل كل شيء بالخفايا وبالألغاز وبالتعقيدات اللاّ مرئيّة، التي يعيش الإنسان المتوسط تحت سيطرتها والتي منها تتكون حياته.

ويمكنني أن أقول إن الأدب الكلاسيكي يمثل النهار المضيء للشخصية الإنسانية، في حين يهتم الأدب الحديث بوقت الأفول، أي بذلك الوقت الذي يسبق الغروب، وبالروح المطاوعة والسلبية أكثر من الروح العملية والايجابيّة. ومع أننا واعون بأن الكلاسيكيين حفروا حتى النهاية في العالم المادي والفيزيقي، فإننا نرغب الآن في استكشاف العالم المخفيّ، وفي تلك التيّارات اللا مرئية التي تتدفق في الأعماق، تحت سطح الواقع الذي نحن نعتقد أنه شديد الصّلابة. غير أن تربيتنا مؤسّسة على الكلاسيكية وأغلبنا يمتلكون فكرة جدّ محدّدة عن الصورة التي يجب أن يكون عليها الأدب، وأيضا الحياة. لذا، نحن الكتّاب المحدثين، متّهمون بالانحراف. غير أن أدبنا ليس أكثر انحرافا من الأدب الكلاسيكي. وعلى أية حال، كل فن هو في النهاية منحرف، ذلك أنه عليه أن يبالغ في تصوير بعض العناصر لكي يحصل على العنصر الذي يبحث عنه، وفي وقت معيّن، يتقبّل الناس هذا الانحراف الحديث المزعوم، ويعتبرونه حقيقة.

إنّ هدفنا هو خلق التحام جديد بين العالم الخارجي وذواتنا المعاصرة لتوسيع لغة الشعور الباطني مثلما فعل ذلك مارسيل بروست. نحن نعتقد أنه في الشاذ يمكننا أن نكون أقرب إلى الواقع. عندما نعيش حياة عادية، فنحن نعيش حياة تقليدية، متبعين نظاما مسطّرا لنا من قبل أناس ينتمون إلى جيل آخر، عادة ما يكون الجيل السابق لجيلنا، نظاما موضوعيا فرض علينا من قبل الكنيسة أو من قبل الدولة، غير أن على الكاتب أن يخوض صراعا دائما ومستمرا ضد الهدف المحدد: وهذا هو دوره. الخاصيات الأدبية، أي الخيال والغريزة الجنسية، تبذل الحياة التقليدية كل ما في وسعها لخنقهما معا. ومن رحم هذا الصراع تنبثق ظاهرة الحياة الحديثة. وفي المشهد الذي رسمت وقائعه في شارع مابوت اقتربت، حسب رأيي، من الواقع أكثر مما ينبغي، وأكثر من أي فصل آخر في الكتاب. وربما أكون قد فعلت ذلك في بعض المقاطع من الفصل الأخير. ما يهمّ هو الإحساس الذي يرتفع إلى مستوى الهلوسة. وحسبك أنت، فإن قصة انطونيو رويت من

طرف بلوتارك بطريقة مختصرة، وواضحة، ومليئة بالخيال. والحقيقة أن ما هو ممتلئ بالخيال هو عكس ما هو مختصر وواضح. ورأيي أن النص مختصر أكثر مما هو واضح ومليء بالخيال. فالمليء بالخيال حقا هو عكس ما هو مختصر وما هو واضح. وبالنسبة للمحيط، أو بالنسبة لـ«الخلفية»، خلفية الكلاسيكيين والرّومانسيّين فإنها عادة ما تكون خالية من الواقع بالنسبة لأغلبية الناس.

ولا أعتقد أنّ لها علاقة بالحياة التي يعيشونها ولا بالواقع الذي فيه يتحركون ويعملون. وإذا ما نحن أردنا أن نرسم أفول الشخصية الإنسانية، فإنه يتحتّم علينا أن نعتّم المشهد أيضا. إنّ المثالية تفاهة لطيفة. ولكن في هذا الوقت الذي يدوسنا فيه الواقع، لا أعتقد أن المثالية تهمّنا. كما أنها لا تسلّينا مطلقا. ونحن نعتبرها مجرّد قماشة الخلفية في المسرح. أغلب الحيوات، على صورة موضوعات الرسامين الحداثيين، تتكون من جرار، ومراجل، وقدور، وصحون، وشوارع بائسة، وأكواخ يسكنها أناس وسخون وآلاف من الأحداث اليومية الكريهة والمنفرّة، التي تتسرّب إلى وعينا مهما كانت الجهود التي تبذلها لكي نمنعها من الدخول إلينا. ذلك هو ما يؤثث حياتنا، والّذي تريد أنت أن ترمي به بعيدا لتعوّضه بخلفيّة رومانسية لا معنى لها ولا قيمة.

وقلت له: أنا أعترف أنني أفضل الاحتفاظ بأوهامي. وردّ عليّ جويس قائلا:

– أنت ترتكب هنا خطأ... ذلك أن واقع الأشياء كما هي أكثر إثارة. إنّ الكاتب يمتلك اليوم فكرا قادرا على تثمين الاثنين معا، واضعا كل واحد في تعارض مع الآخر. وقد حصل على نتائج جيدة في هذا المضمار. صحيح أننا لا نستطيع أن نتخلّص تماما من الماضي، وأن علينا أن نأخذ العالمين بعين الاعتبار. غير أن العالم المخفي، عالم ما تحت الشعور، هو المهمّ، والمثير أكثر من الأول، والكاتب الحديث يهتم بكشفه، ويرصد أغواره ليتعرّف على ما يدور فيه....

IX

تحدثنا عن رحلة إلى الكونغو لاندريه جيد، التي روى فيها مغامراته عندما رافق بعثة إشهار لشركة سيتروين في إفريقيا. وكان جويس يكنّ إعجابا كبيرا لجيد. وفي الواقع كان الكاتب الفرنسي الوحيد، بل الكاتب الحداثي الوحيد الذي كان يثني عليه، ويتحمس له حماسا شديدا. وأنا نفسي كنت أنتظر بفارغ الصبر كتاب جيد، ذلك أنني كنت اعتقد أن بينه وبين أفريقيا المجهولة

علاقة تفضي إلى شيء رائع. غير أنني أصبت بخيبة كبيرة رغم الاهتمام الذي كان يوليه صاحب «اللا أخلاقي» للقارة السوداء. العنوان الحقيقي هو:

«رحلة إلى الكونغو- دفاتر طريق». وإذا ما نحن قارنا هذا الكتاب بما كتبه بيار لوتي في رحلاته، فإننا نجده خاليا من أي ذرة فن. إنّه كتاب صحفي، بل كتاب صحفي بلا أيّ تأنّق. عبارة عن ملاحظات كتبت يوما بعد يوم ثم جمّعت لتكون كتابا. وأنا اعتبرها طريقة سيّئة وكسولة لتأليف كتاب. وباستثناء ما يسلّطه جيد من أضواء على الظروف الاجتماعية في أفريقيا، وهذا ما كان يهمّ الحكومة الفرنسية، فإني لا أرى أي فضيلة أدبية يمكن أن يعثر عليها جويس في هذا الكتاب، بل وفي جميع كتب جيد الأخرى. وأمتلك كتابا آخر له في طبعته الأصلية، أعني بذلك السيمفونية الرعوية، الذي كان جويس قد أهدانيه في عيد الميلاد. وقد قال لي يومها: «أقرأ هذا الكتاب، وخذ منه موعظة». غير أني لم أقرأ الكتاب. بل بالأحرى اقتصرت على أن اقرأ على عجل تلك القصة المضجرة، التي لا طعم لها ولا روح. واعترف أنه على مستوى القصد، يمكن القول إنه حاذق، بل شاعريّ. غير أنه مكتوب بطريقة مشوشة، وجد ملتبسة إلى حدّ نشعر أننا نسحب وراءنا شيئا ميّتا، وهذا ما ينزع عنّا كل حماس. والشيء الذي يزعجنا هو أن هذا الكاتب هو نفسه الذي كتب «رحلة إلى الكونغو». وإذا احتججت لدى جويس وقلت له إن جيد هو بالنسبة لي كاتب يحظى بشهرة كبيرة، لكنه بلا قيمة. وأطلق جويس زفرة. ثم بعد وقت قصير قال لي: » اعتقد أن هناك أناسا يقولون نفس الشيء عنّي».

ورددت أنا قائلا:

- لا، أبدا، أنت حاذق ولاذع. أما جيد فعليه أن يبحث في أرشيف سنوات ١٨٩٠ المعروفة بكلاسيكيتها المتدهورة وسايكولوجية صالوناتها لكي يكتب صفحة واحدة.

وقال جويس محتجّا:

- جيد يمتلك أسلوبا جميلا. ما رأيك في «الباب الضيق»؟
- إنه كتابه الأفضل. بل كتابه الوحيد.
- عمل رائع. رائع مثل نبل من نبال كنيسة نوتردام
- اعترف أن له قيمة. بعض القيمة. لكن هذا لا يعني أن جيد له قيمة أناتول فرانس.

أطلق جويس زفرة. زفرة التعب التي يطلقها حين أعارض آراءه. وبما أن آراءنا تتعارض

كثيرا، الشيء الذي لا يسمح لنا بمواصلة نقاشاتنا، فإن جويس التفت إلي وسألني:

- إذن، ماذا تحبّ في الأدب الفرنسي الحديث؟

وكان من الصّعب عليّ أن أجيب على هذا السؤال، ذلك أنني لم أكن أقرأ إلا القليل من الكتب الحديثة. اسم واحد ورد على خاطري، اسم كاتب وددت لو كنت جمعت أعماله آملا أن تحظى ذات يوم بالقيمة التي تستحقها.

- ماكس جاكوب، قلت.

- من؟ سألني جويس.

- ماكس جاكوب. لقد قرأت له أخيرا كتابا يصور بشكل جيد الحياة الفرنسية.

ولكن من خلال تعابير وجهه، تبيّن لي أن جويس لا يعير اهتماما كبيرا لماكس جاكوب.

- وكيف أعجبت به؟ سألني.

- لقد حدثني عنه أحدهم. ووجدت في كتابه أشياء ذاتية جدّ مبتكرة وبورتريهات أدبية مهمة ومتميّزة وحيّة.

- ليس له أهمية كبيرة... ولكن ما رأيك بمارسيل بروست؟ إنه بالتأكيد كاتب مهمّ. بل هو أهم كاتب فرنسي في زمننا هذا.

ولم أكن قد قرأت لمارسيل بروست غير الجزئيين الأولين من «البحث عن الزمن المفقود» في ترجمة إلى اللغة الانجليزية كان قد أنجزها سكوت مونكريف. وقد حاولت أن أقرأ الجزء الثالث منه باللغة الفرنسية غير أنني وجدته صعبا للغاية. ووجدتني ضائعا في بحر أمواجه الطويلة المعقدة. لذا قلت لجويس:

- يبدو لي أنه كتاب (أعني بذلك «البحث عن الزمن المفقود») مكتوب بلغة فيها تعقيد مقصود من قبل صاحبها، وبجمله الطويلة أرهقني كثيرا...

- كان عليك أن تتحلّى بالصّبر ذلك أن مارسيل بروست هو حقاً أفضل كاتب فرنسي حديث، ولا احد، بالتأكيد لا أحد، ذهب إلى أقصى حدّ في مجال السايكولوجيا الحديثة. وأعتقد أنا أيضا أنه من المحبّذ لو أنه واصل الكتابة بطريقته الأولى، ذلك أنني كنت قد قرأت عن بعض من تفاصيل حياته في فترة الطفولة والشباب في كتاب عنوانه: «المتع والأيام». وكان ذلك عبارة عن دراسات حول المجتمع الباريسي في سنوات ١٨٩٠. وهناك نصّ عنوانه «كآبة مصيف

السيدة بريفس» أثارني كثيرا. وفي اعتقادي أنه كان بإمكانه أن يكتب أفضل الروايات في جيلنا. لكن عوض أن يفعل ذلك، انطلق يكتب «في البحث عن الزمن المفقود» الذي يبدو لي أنه معدّ أكثر من اللزوم.

وقلت لجويس:

– صحيح ما تقول . . . ذلك أني أحبه، ومع ذلك أنا لا أحبّه. أتذكره ومع ذلك لا أتذكره، ذلك أنه يرى كل شيء من خلال حجاب، وشخصياته تسبح وتمرح في محيط من الكلمات. ليس عنده حيوية. بل ولا حتى مجرد ضجيج. وفكره هو الأكثر زخرفة في الأدب. ثم إن تعاظمه يزعجني . . .

– إنه كاتب من صنف خاص . . . مع ذلك، وبالرغم من أنه يحرص على تصوير حياة ارستقراطيين متفسخين، فإني أضعه في نفس المكانة التي أضع فيها كلاً من بلزاك وثاكري.

– آسف، ولكن كل هؤلاء الناس العاطلين عن العمل، الذين يأكلون جيّدا، يزعجونني. كل هؤلاء الناس المنسلخين عن الحياة والذين يعتقدون أن الحب لا بدّ أن يكون شبيها بالمرض. ورغم أنك تقول إن هدف الذي كتب عن هؤلاء الناس، أعني بذلك مارسيل بروست، كان بلوغ أقصى ما يمكن مجال سبر أغوار السايكولوجيا الحديثة، فإني أرى أنه لم يلزم نفسه بتلك الضغوطات، التي يخضع كل فنان نفسه لها، وبما أنه كان إنسانا رقيقا فإنه كان يسلم نفسه للزمن لكي يرحل به كما يشتهي ويريد، فلا يرغب في التوقف أبدا. ما الذي استفاد من هذا التجريب في مجال الأسلوب؟

– لم يكن ذلك تجريبيا. إنّ التجديدات والابتكارات التي أحدثها مارسيل بروست، كانت ضرورية بالنسبة له للتعبير عن الحياة الحديثة كما كان يراها. وبما أن الحياة تتغير، فإنّ الأسلوب الذي يعبّر عنها لا بدّ أن يتغيّر أيضا. لنأخذ المسرح مثلا . . . لا أحد يفكّر في كتابة مسرحيّة حديثة بأسلوب الإغريق، أو بأخلاقيّات القرون الوسطى. إنّ الأسلوب الحيّ لا بدّ أن يكون مثل نهر يأخذ لون ونسيج المناطق المختلفة الّتي يجتازها. أمّا الأسلوب الكلاسيكي المزعوم فله وقع ونغميّة ثابتان إلى درجة أنّه يكاد يكون أسلوبا ميكانيكيّا. في حين أنّ أسلوب بروست يعبّر عن انجراف يكاد يكون غير محسوس، لكنّه عنيد للزّمن الّذي هو برأيي المحرّك الأساسي لعمله الأدبي . . .

- أعتقد أنّه كان رجلا خارقا . . وهو طريف مثل أسلوبه تماما، إذ إنّه في أيّ وقت من العام كان يرتدي دائما معطفا كبيرا، ويضع على عينيه نظّارات سوداء، ويتدثّر حتّى الذّقن . . .

ووافقني جويس قائلا :

- نعم، لقد التقيته ذات مساء في عشاء أدبي . وبعد التّقديمات اكتفى بأن قال لي «هل تحبّ الكمأة؟» نعم، قلت له . أحب الكمأة كثيراً . وكان ذلك هو الحوار الوحيد بين الكاتبين الأكثر شهرة في عصرهما .

- وما هو رأيك ب.BARRES و بـ«أنا تول فرانس ؟» سألته . غير أنّ جويس كنسهما بحركة من يده دون أيّ تعليق . وفي الحقيقة قيل لي أنّ الكاتب الّذي يمكن مقارنته ببروست هو سان سيمون لكنّ جويس ردّ قائلاً :

-أنا لا أرى أيّة علاقة بين الاثنين . الشيء الوحيد الّذي يشتركان فيه أنّهما كانا شديدي الإعجاب بـ«الرّابط الدّموي» . لكن في حالة سان سيمون كان الأمر سياسيّا بالأساس، إذ إنّه كان يعتقد أنّ النّبلاء أو الطّبقة الارستقراطيّة العليا هم الذين ينبغي عليهم أن يحكموا فرنسا في زمنه . وكان يتآمر دائما من أجل بلوغ هذا الهدف . لكنّه كان مختلفا عن مارسيل بروست، إذ إنّه كان إنسانا واقعيّا، وقصّته عن المؤامرات السّياسيّة وغيرها والّتي كانت تحاك في بلاط لويس الرّابع عشر مكتوبة بأسلوب جاف، قاس، وقاطع بلا خيال ولا سيكولوجيا . لكنّ التصوّرات السّايكولوجية لم تكن أبدا خاصّية عصره، إذ أنّه في ذلك العصر كان النّاس ينظرون إلى الواقع بنوع من الصفاء الذهني . مع ذلك كان باستطاعته أن يصور الأحداث بشكل رائع .

وهذا ما فعله عندما تحدث عن موت لويس الرابع عشر . أتذكر أني شعرت أني جدّ تعيس وأنا أقرأ مذكراته . جوّ البلاط بكل تلك الشخصيات المنفرة، والمتفسّخة، والفاسدة، التي كانت تفرض نفسها عليّ، وكل أولئك النساء والرجال المتعجرفين والخادعين مثل دوق أورليون، حامي سان سيمون، ودوقته الرهيبة، و«السيد»، ذلك الأكول الكبير المنتفخ شحما، أخو لويس الرابع عشر . أتذكر وصفا له عندما قدم ليتناول العشاء عند الملك . فلقد كان جدّ قريب من السكتة الدماغية إلى درجة أن الملك هدّد بنقله إلى القاعة الأخرى لكي ينزف دماً بالقوة . لكن في المساء ذاته، وهو عائد إلى البيت، أصيب فعلا بالسكتة الدماغية . ويصفه سان سيمون وهو يحتضر على الأرض، وليس معه من الحضور غير خادم، لم يقدم له النجدة . كل هذا كان جنائزيا للغاية . . .

وقلت لجويس :

– لم يكن سان سيمون فنانا . . . تصور ذلك البلاط الذي يعجّ بنساء جميلات ، بشعرهن المستعار المرشوش بالذّرور ، وبجواهرهن ، وحفلاتهن ومؤامراتهن الظريفة . ولكن سان سيمون بدا وكأنه لا يمتلك أي حسّ أمام كل هذا أو انه اعتبره أمرا عاديا ، إضافة إلى الكراهية السياسية التي لا تهدأ نارها ، التي كان يكنّها للأطفال غير الشرعيين للملك ، والتي جعلته وكأنه أعمى أمام أي شيء آخر . وفي مذكراته ، لم يقل كلمة لطيفة واحدة حول أي إنسان ، إلا بالنسبة للأمير دوبورون ، الذي مات شابا خلال حادثة صيد ، عندما كبا جواده فجرحه قربوس السّرج في بطنه . وذلك كان التعبير الوحيد الذي أظهر فيه أنه يمتلك إحساساً إنسانيا حقيقيا . . .

– نعم . . . كان هناك شخص يدعى الدكتور فاغون ، وأتذكر انه كان طبيب البلاط ، وكان يفّكر طويلا قبل أن يقرر إذا ما كان عليه أن يفصد المريض في رجله ، أو في كوعه . وكانت تلك الطريقة تقتل أعضاء الأسرة المالكة الواحد بعد الآخر ، رغم انه كان يطيل حياة البعض منهم في بعض الحالات ، إذ إنهم جميعا كانوا يأكلون أكثر من اللاّزم . غير أني لا أرى حقا أية علاقة بين بروست ، وسان سيمون ، حتى بشأن «الرابط الدموي» ذلك أن هذا الأمر عند بروست يتخذ تعبيرا صوفيا . هل تتذكر وصفه للقائه الأول بالدوقة– ايرلندي لن يعطي أهمية كبيرة للقائه بالبابا ، وهي امرأة عجوز مجعّدة حسب ما أتذكر ، غير أنها كانت تقدّس كل مكان كانت تطأه بقدميها . . .

واعترضت أنا قائلا :

– إنه نوع من الشعائر التي لا أستطيع أن أفهمها . وكما قال بيكون : «الذهب القديم يصنع عائلة قديمة» . كل هذا يبدو لي موقعا على مستوى مادي أيضا . لكن إذا ما كانت عبقرية ما وراءه ، فإننا نحسّ أنه هبة من الله .

– لست متفقا معك بشأن هذا الموضوع . لابد أن تكون هناك خاصيّة في «الرباط الدموي» لكي يحتفظ بأهميّته من جيل إلى آخر . ولا بد أن يحتفظ بقوة ما وبحكمة ما كذلك . وقد اعتدنا أن نكتشف أن نبيلا كان نصيراً لفنان أو لموسيقي ، في حين أن بقية الناس لا يعيرونه أي اهتمام . وفي الواقع يتصوّر بعض الناس أن تدهور رعاية الأدب والفن من قبل المترفين والأغنياء هو السبب الأساسي في تدهور الفن .

– ولكنه فنّ يمجّد أنصار الفنانين . . . وهذا ما فعله كل من Boucher و Whatteau وFragonard و VALESQUEZفي الصور التي وضعوها للملوك .

– ليس هذا صحيحا تماما . فلقد كان لويس الرابع عشر يساعد راسين ، الذي كان فنه ارستقراطيا ، لكنه كان يساعد «موليير» أيضاً . وكان البلاط الملكي في اسبانيا يقدم مساعدات ثمينة لغويا ، إلى أن فقد الحظوة التي كان يتمتع بها لديه عندما ساعد الغزاة الفرنسيين في اختيار اللوحات من متحف برادو ، لكي يحملوها معهم إلى فرنسا . عليك أن تقبل بأن أنصار الفن من النّبلاء والمترفين لعبوا دوراً مهماً في ازدهار الفنون بمختلف أنواعها» .

وفي الواقع ، أعتقد أنّ هناك أعمالا كثيرة لم تكن لترى النور لولا المساعدات المادية التي قدمت لأصحابها من قبل أنصار الفن» . لنأخذ مثلا موديلياني ، الذي توفى يوم ٢٠ يناير ١٩٢٠ . لقد عاش دائما في البؤس والشقاء ، وهو الشيء الذي قتله في نهاية الأمر . أتذكر أنني كنت في مقهى ، في المساء الذي انتشر فيه الخبر ، الذي يقول بأنه مات في المستشفى ، وفي الحين سمعنا أن زوجته المسكينة ألقت بنفسها من سقف بيت والديها . وعندما سألت بغباء لماذا هي فعلت ذلك ، هزّ الناس أكتافهم وقالوا لي : «هي معدمة وفقيرة» .

وقد قدمني صديقي صولا إلى موديلياني . كان جالسا في مقهى Dome يشرب «رومًا» لما سألته لماذا هجر الفنانون حي منمارتر ، ليستقروا في مونبارناس ، وهو حي بورجوازي بشكل فظيع ، فكان جوابه بأنه أصبح من الصعب كراء مرسم في «مونمارتر» ذلك أن الناس الذين لا علاقة لهم بالفن اكتشفوا أن فيه بيوتاً رخيصة وعملية . لذا أخذوا يتهافتون على كرائها . ثم ربما يحتاج الفن الجديد إلى حي جديد ، إذ إنّ فن «مونمارتر» بات لعبة قديمة . ثم هناك الأكاديميتان القريبتان جدّا من هنا . . . وبإمكان الفنان أن يحصل على «موديلا» ببضع فرنكات . وفي النهاية لقد حدث التغيير . وعلى أية حال ، أصبح من السهل بيع لوحة حديثة في «مونبارناس» أكثر مما هو الحال في «مونمارتر» . ولقد وجدت موديلياني جميلا ، بصدر قوي غير أن البؤس كان قد شوّه وجهه ، والكحول والمخدرات أكملت على ما تبقى فيه من جمال وصحة . وبرغم بؤسه الواضح للعيان ، فإنه ظل يحتفظ بنبل . وأنا أتحدث إليه ، تذكرت بعض رسومه وخطوطه الرائعة في اللوحات التي كانت معروضة في واجهات قاعات البائعين . خليط من الفن الإيطالي البدائي ومن النحت الزنجي

. . . كذلك كانت الفتيات اللاّئي يرسمهنّ بأعناق رقيقة، وبعيون منطفئة، وبأفواه مرسومة بشكل جميل. ومن اللوحات التي أتذكرها بورتريه السيدة هاستنغز، الذي أنجزه عام ١٩١٥ في بداية قصة حب كانت ستكون أسطورة في الحيّ. واللوحة التي أنجزت بالقلم الفحمي، وبقلم الرصاص لا تمثل إلا رأساً: الشعر مقسوم عند النصف بمفرق. نظرة فارغة للعينين اللوزيتين. الفم عليه تتباين أطراف الشعر السوداء المستردّة إلى الخلف. . . شيء يوحي بأن المعنية بالأمر عاشقة متيّمة حتى أنه بإمكاننا أن نعرف أحاسيس مودلياني تجاه تلك المرأة، التي رسمها، والتي التقيتها بالصدفة عقب موته بقليل. كان ذلك ذات ظهيرة في مقهى Rotonde امرأة سمراء، متوسطة القامة، Bien Roulée كما يقول الفرنسيون. وكانت تتكلم بصوت هادئ تنضح منه خيبة الأمل. وبعد أن قلت لها إنني جدّ مهتم بمودلياني، أسعدت بدعوتها لي لتناول الشاي يوم السبت اللاحق في شقتها بالقرب من ساحة: DENTERT ROCHERAU، وقد وعدتني بالاطلاع على اليوميات التي كانت تكتبها في ذلك الوقت. وعندما كانت تقدم لي الشاي، اشتكت لي من إخفاقات طموحاتها الأدبية. وعند وصولنا إلى باريس، كانت تكتب أسبوعيا لمجلة انجليزية معروفة جدّا فصولا من قصة تروي فيها حياة امرأة شابة أسطورية كانت تفقد ثيابها. وفي خلال السهرة، تعيش بعض المغامرات لكي تعثر عليها. وبالطبع، سألتها عن رأيها في أعمال مودلياني، فكان جوابها أنها لا تهتم بها كثيرا، الشيء الذي أثار استغرابي. وقد قالت لي:

- باريس لها كثير من النّزوات في هذا الصيف غير أنها سريعة التلاشي. ومودلياني سوف ينسى مثل بقية الفنانين الذين عاشوا نفس مصيره. لقد كان معروفا في الحي بسبب الحياة التي كان يعيشها غير أن أعماله الفنية كانت مغالية في العاطفية. وهذا شيء لم يعد محتملا اليوم. . . وجوه نسائه المريضات . . . كلامها هذا أشعرني بالخيبة. وفي الواقع كانت تبدو وكأنها تنظر إلى علاقاتها مع مودلياني، وكأنها فصل لا أهمية له بالنسبة لها، هي التي كانت في قلب الحياة الفنية الباريسية. وكانت قد التقت بشخصيات فنية مهمة مثل بيكاسو، وأوتريللو، ومن خلال كلامها، أحسست أنها تريد أن توحي لي بأن ما عاشته كان مجرد مغامرة بددت فيها عاطفتها وحيويتها، لتقطف في النهاية الخيبة المرة. ثم تحول حديثنا إلى الأدب. وربّما لأنّ موديلياني، كان يتحدث دائما عن دانتي، فإنها قالت لي بمرارة: كيف كتب «دانتي» الذي كان يعرف الحياة ذلك الشيء عن «بياتريس» وعن الفردوس.

وطبعا كانت تنظر إلى كل هذا، وكأنه شيء سخيف. وبعد موت مودلياني بقليل ذهبت إلى مرسمه. كان عبارة عن غرفة صغيرة، وضيّقة تقع في أعلى عمارة قريبة من العمارة التي أسكنها في شارع غراند شومير. كانت الأرضية عارية، والجدران كذلك، وثمة نافذة وحيدة تفتح على شرفة صغيرة، وكان الفنان الذي يعيش فيها جزائريا بائسا جدّا هو أيضاً، حتى أنه لم يكن يملك أثاثا، فقط حشية موضوعة على الأرض. وكان عليه أن يحيطها بالماء لكي لا يداهمه البقّ. على الحائط كان القناع الجنائزي لمودلياني معلقا. وبوجنتيه المحفورتين وشفتيه الباهتتين، بدا وكأنه فقد كل صفات الشاب الوسيم والقوي الذي كان. سألت الجزائري:

– من يملك هذا القناع؟ فهزّ كتفيه وقال:

– لا أحد يملكه... لقد وجدته هنا مع أشياء أخرى عندما جئت إلى هذه الغرفة. وعندما كنت أنظر إلى القناع، فكرت في أن جويس كان محظوظا لأن البعض من أنصار الفن قدّموا له مساعدات، أراحته من الكثير من المتاعب. ولو لم يفعلوا ذلك للقي نفس المصير الذي لقيه مودلياني...

بعد أن فكرت في نقاشنا حول بروست، بدا لي أن الكاتب الذي يشبهه أكثر من غيره هو ليدي موراسكي، الروائية اليابانية، التي كان جويس يجهل أعمالها. وكنت قد عثرت قبل ذلك بقليل على «حكاية جنجي» في ترجمة كان قد أنجزها آرثر ويلي، وكان الكتاب الأكثر أنوثة من جميع الكتب التي قرأت. وهو عبارة عن أهجوه مكتوبة بلغة رتيبة لا تصل أبدا إلى التصعيد، لكنها تقطر عطرا فائق الوصف، تماما مثلما هو الحال بالنسبة لمارسيل بروست. فالليدي موراسكى كانت تعتبر، الطبقة والمكانة الاجتماعية هما الأهم. وكل شيء، وكل شخص غريب عنهما لا يمكن أن يكون إلاّ بربريا وخاليا من أية قيمة. وهي تعتقد أيضاً أن الريف مكان لم تدخله الحضارة. فإذا ما نحن ذهبنا إليه، فنحن لا نفعل شيئا آخر غير إضاعة وقتنا، وإفساد حياتنا، وتشويه شبابنا. وهي لا تهتم مطلقا بالأحداث المهمة. لذا حين يأتي محافظو الأقاليم إلى البلاط الملكي، فإنها تكتفي بالقول إنهم جهلة ومتعجرفون. وبرغم أن الأمير «جنجي» هو الضابط الأول في الدولة، فإنها بالكاد تهتم بوضعيته. ما يهمها هو جماله، ورجولته، ومكانته في البلاط الملكي، ذلك أنه كان الابن غير الشرعي للإمبراطور. وكتاب «ليدي موراسكي» هو قضية أسلوب، وتصويرها للبلاط الياباني قبل ألف عام لا يختلف أبدا في النّبرة عن تلك الفئة

الاجتماعية الباريسية التي يتحدث عنها بروست .

ولكن جويس لم يتحمّس كثيرا لقراءة هذا الكتاب ربما لأن حديثي عنه لم يرق له . وعندما أبديت استعدادي لكي أعيره إياه ، اكتفى بالقول : «إذا أردت ذلك» . إن مفهوم «ليدي موراسكي» للحياة يختلف جذريّا عن مفهومه هو . وأنا على يقين أنه سيشعر بالضجر لو قرأ كتابها . لذا اخترت ألا ألح عليه ، وعدت إلى «بيار لوتي» آملا أن أقنعه بموهبة هذا الأخير غير أنه لم يتفهم إعجابي به . وردّ علي قائلا :

– إذا أنت أردت أن تعجب بكاتب فرنسي رومانسي ، فلم لا تعجب بـ«ستاندال» وبروايتيه : «الأحمر والأسود» و«شارتروز بارم» . أجبته :

– ربما كان ما تقوله صحيحا . ولكن أن يكون الكاتب رومانسيا ، لا يعني ذلك أنه لا بدّ أن يكون قاسيا ، بلا رحمة ، ولا شفقة ، تجاه الآخرين ، مثلما هو حال شخصيات ستاندال . أمّا بيار لوتي فرومانسي ، انطباعي رومانسي ، إن شئت ، لكن دون أن يكون فظا وقاسيا .

– هذا محتمل . ولكن ستاندال كان ثمرة الحقبة النابليونية (نسبة إلى نابليون بونابرت) في زمن كان فيه الفرنسيون يعتقدون أنه بإمكانهم غزو العالم . وكان هو يعبّر في مختلف رواياته عن مثل هذا الوضع . وأعتقد شخصياً أن «شارتروز بارم» كتاب جيّد بحسب المقاييس الرّومانسية .

وقلتُ :

– بمعنى معيّن هو كذلك . غير أنه ليس مقنعا ، ولا يستجيب لذوقي الأدبي .

وردّ جويس قائلا :

– ولكنك لا تستطيع أن تنفي قيمته . قليل هم الكتاب الذين عبّروا عن الحب بمثل تلك القوة . خذ مثلا : «الأحمر والأسود» وتحديدا المقطع من الرواية حين يتخفّي جوليان في غرفة مدام دو رينال ، أو المقطع الآخر ، حين يرتقي السلّم ، في المساء/ ليدخل غرفة ماتيلد دو لامول . إن الطريقة التي رسم بها «ستاندال» نشوتيهما العشقية رائعة» . وواصل جويس مديحه لستاندال ، وهو أمر أدهشني كثيرا قائلا :

– هناك مشاهد أخرى رائعة في روايته «الأحمر والأسود» ، وهي أعلى قيمة على المستوى الفني والعاطفي من تلك التي نجدها عند ثاكري في كتابه : " معرض الأباطيل» . إنّ مشاهد هذا الأخير تبدو بلا روح ، بالرغم من أنه كان معاصرا لـ«ستاندال» .

- ثاكري وصف الحياة الاجتماعية في عصره بطريقة بسيطة، وواضحة، ولكن دون حماسة، أو اندفاع.

ومعترفا إلى حدّ ما بصحة ما قلت، ردّ جويس قائلا:

- نعم . . . ولكن ثاكري يمتلك فنّا مهما لا يمتلكه «ستاندال»، أعني بذلك فن الدعابة. . .

وصرختُ قائلا:

- الدعابة هي التي منعت الرواية الانجليزية من بلوغ العظمة الحقيقية.

- هل تعتقد أن ما تقوله صحيح. لكن في هذه الحالة ماذا نفعل ببرنارد شو؟

- هو ليس روائيا. . .

- روائيّا كان أم غير ذلك . . . ليس هذا مهمّا. المهم هو أني أرى أن هناك جانبا لا إنسانيا عند كاتب لا يمتلك فن الدعابة مثلما هو الحال بالنسبة لـ" ستاندال». . . . وبالنسبة لكتاب فرنسيّين آخرين فإنّ انفعاليتهم تمنعهم من اكتساب هذا الفن، ذلك أنهم يتعاملون مع الحياة بكثير من الجديّة. لا يقبل فرنسي واحد بأن يكون أدنى رتبة من الحياة. إذ إن غروره وزهوه بنفسه يمنعانه من ذلك. أما الانجليزي فمتوازن أكثر، ودعابته تجعله يقبل بضعفه أمام مصيره.

- هذا صحيح، قلت . . . مع ذلك أنا أفضّل ستاندال على ثاكري، رغم غموضه، ذلك أن جمال الأشياء يهمني أكثر من أي شيء آخر. إنّ ما يهمّنا في كل أثر أدبي أو فنّي هو النّوعية وليس الذكاء أو القدرة على الوصف، وأيضا الجمال كما هو الحال عند بيار لوتي وبروسبير ميريمي. وإذا ما تحدثنا عنك، فإني لا أتردد في القول بأنني أفضل» صورة الفنان شابا» على «أولسييس» نظرا لجمالها، ولجملها المتدفقة، ولصورها العجيبة. واقدر أن أقول إنك كنت من أروع من وصف فترة المراهقة». وردّ عليّ جويس قائلا:

- إن «أوليسيس» هي النزول إلى الجحيم، ذلك أنه ليس بإمكاننا أن نظل مراهقين إلى الأبد. «اوليسيس» رجل يمتلك تجربة مهمة في الحياة. ومن هذا الزواج، الزواج المرغم بين الروح والمّادة، تولد الدعابة، ذلك أن «أوليسيس» عمل يستخدم فنّ الدعابة أساسا. وعندما تنجلي السحب التي خلقها النقاد حوله، سوف يكتشف الناس قيمته الحقيقة.

- إذن، حسب رأيك، النقاد والمثقفون هم الذين خلطوا الأوراق، ولم يفهموا مقاصدك بوضوح، لذا هم ابتكروا مفاهيم لا توجد في روايتك . . .

– وهزّ جويس كتفيه باستخفاف وقال :

– نعم ولا . قد يكونون على حق ، فالكاتب لا يعرف أحيانا ما وضع في عمله . وقد يكون القراء والنقاد على حق عندما يكتشفون في الكتاب ما لم أقصده . من هو الكاتب الذي يعرف جيّدا ماذا صنع؟ هل يعرف شكسبير ماذا صنع عندما كتب «هاملت»؟ وهل كان ليونارد دافينيشي يعرف ماذا خلق عندما رسم العشاء الأخير؟ أعتقد أن العبقرية الحقيقية للكاتب أو الفنان تكمن في مسوداته ، وفي أفعاله الطارئة العرضية يكمن جوهر موهبته . أمّا بالنسبة للجمال الذي تسهب في الحديث عنه ، وتبدو جدّ متعلّق به ، فأنا أقول لك بأنه بحسب المعايير الحديثة ، فإن البشع ، وحده ، هو الجميل» .

XI

ذات ظهيرة ، طلب منّي جويس أن أرافقه إلى الشقة التي سكنها عند وصوله إلى باريس ، والتي كان قد منحها إياه لاربو ، ذلك أنه كان يريد أن يأخذ كتبا تركها هناك . ولأنه كان قد حدثني عنها ، فإني كنت أرغب في أن أرى الغرفة التي عاش فيها ، والتي قال إنها مكان مثالي للكتابة . وكانت بالفعل كذلك . لها شكل «كابينة» في باخرة ، وذات سقف واطئ . ولأنها لم تكن واسعة جدّا ، فإني قدّرت أنه يسهل تدفئتها في الشتاء . أمّا في الصيف فإنها تكون باردة . غير أن جويس قال بأنه لا يحبّ أن يكتب فيها . وأضاف قائلا :

– لا أريد أن أكتب في مكان مغلق تماما . وعندما أكون مستغرقا في العمل ، أحبّ أن أسمع الضوضاء من حولي . . . ضوضاء الحياة . هنا في هذه الغرفة ، أحسّ كما لو أنني أكتب في قبر . ولو تعوّدت على الكتابة فيها لأصبح الصّمت ضروريا بالنسبة لي مثلما كان الحال مع بروست . . .

– أخذ جويس كتبه وبعض الوثائق ثم وضعها في محفظة . عند خروجنا أعطى المفتاح للبّواب . مررنا من جديد أمام البانثيون ، ثم سرنا في جادة سان ميشيل باتجاه نهر السين . وبالنسبة لي كانت جادة سان ميشيل ، من أجمل الأماكن في باريس . فيها يشعر الإنسان بالروح الخاصة للقرون الوسطى . ونحن نسير ، أخذنا نتحدث عن ريمون لولي ، ودنز سكوت ، وألبرت لوغران ، وعن العالم الغريب الذين هم ابتكروه . وقد قال جويس :

- إن عالم هؤلاء يمثل، بحق، روح أوروبا الغربية . . . ولو أن ذلك استمر لأصبحنا، ننعم اليوم بحضارة رائعة إذ إن «النهضة» كانت عودة ثقافية إلى الطفولة. قارن بين مبنى قوطي، وآخر إغريقي، أو روماني: بين نوتردام، مثلا، ومادلين. أتذكر أنني وجدت نفسي ذات يوم في حدائق نوتردام، وأني رفعت نظري إلى فوق لأرى سقوفها وصعوبتها المدهشة على المستوى المعماري. أما البنايات الكلاسيكية فسهلة وخالية من الغرابة. وأعتقد أن من بين الأشياء المهمة في الفكر المعاصر العودة إلى العصور الوسيطة.

- وصحتُ مندهشا:

-العودة إلى العصور الوسيطة.

وأجابني جويس قائلا:

- نعم، العودة إلى العصور الوسيطة، ذلك أن أوروبا الكلاسيكية التي عرفناها ونحن شباب أخذت تختفي بسرعة. والدورة عادت إلى نقطة الانطلاق. وهكذا سوف يولد وعي جديد، يولّد بدوره، قيما جديدة تعود مجدّدا إلى القرون الوسطى. لقد حدثوني عن كنيسة قديمة بالقرب من LES HALLES بناية داكنة اللون، تزيّنها غصنيات، وزافراتها تمتدّ على شكل قوائم عنكبوت. وعندما نمّر أمامها نشاهد بيوت عنكبوت ضخمة تتدلّى من صدوع جدرانها. إن هذه الكنيسة هي الأقرب إلى أعمالي من أي شيء آخر حدثوني عنه. وأعتقد أنني لو عشت في القرن الرابع عشر، أو الخامس عشر، لكان الناس تقبلوني أكثر مما هو حالي اليوم، ذلك أن أهل ذلك الزمن كانوا يرون أن الشرّ تكملة ضرورية لحياتنا، وان له قيمته الروحية الخاصّة. وأنا أعاين نفس هذا الشيء عند شعراء اليوم الأقّل سنّا . . .

ورددت عليه قائلا:

- ليس هناك جديد في الشيطانية، ذلك أنها كانت دائما، وأبدا، موجودة. فنحن نجدها عند غويا، وفي الأدب الاسباني، وحتى في الموسيقى الغجريّة. أما في فرنسا فقد ظهرت من جديد في القرن الماضي عند كل من بودلير، ورامبو . . .

وعندئذ توقف جويس عن السير، وقرأ عليّ بصوت عال أبياتا من إحدى قصائد بودلير:

بعيداً عن الشعوب الصّاخبة، تائهة ومدانة،

عبر الصحاري اركضي مثل الذئاب،

واصنعي مصيرك أيتها الأرواح المشوشة.

بعدها قال:

- هذا هو النظام الجديد للعصر. إن الصراع الدائم بين الجنسين المتنافسين والمتعاديين هو الذي يخلق الدراما الكونية. لقد كان الوعي الحاد بهذا الصراع، هو الذي منح ألوانا لعالم القرون الوسطى، وهذا ما تدل عليه زجاجيات كاتدرائية CHARTRES.

وبعد أن توقف قليلا، أضاف جويس:

- في اعتقادي، أن من أهمّ الأشياء في ايرلندا، هو أننا ما زلنا شعبا قروسطيّا، وأن دبلن ظلت مدينة قروسطية. وعندما كنت أتردد على المقاهي حولCHRIST CHURCH كنت أتذكر حانات القرون الوسطى، حيث كان يتعايش المقدس والفاحش. ولعل ذلك يعود إلى أننا شعب لم يرضخ للقانون الروماني، مثلما فعلت شعوب أخرى. وعندما نقدم إلى فلاح ايرلندي عملا من القرون الوسطى، فإنه ينظر، وفمه مفتوح من الدهشة، إذ إنّه يفهم فهما غامضا أن ذلك العمل ينتمي إلى عالمه. الرمزية عندنا لا تزال قروسطية. وهذا ما يميّزنا عن الانجليز، وعن الفرنسيين، وعن الايطاليين الذين هم صانعو «النهضة». لنأخذ ييتس، مثلا، إنه ينتمي إلى القرون الوسطى من خلال عشقه للسحر، وإيمانه بالرموز وميله للفحش.

وروايتي «أوليسيس» هي أيضا كتاب قروسطي، لكن بطريقة أكثر واقعية. واعتقد أن كل الفكر المعاصر ذاهب في هذا الاتجاه. وحسب ما بإمكاني أن أعلمه، سيأتي عصر إفراط ومبالغة، وإيديولوجيات، وفظائع، وفواجع، قد تكون سياسية، وليست أيديولوجية، رغم أن الديني يمكن أن يبرز مجددا كما لو أنه جزء من السياسي. وفي هذا الجو الجديد، سوف نعاين أن الطريقة القديمة في الكتابة سوف تختفي، وأن «اوليسيس» هي الرواية التي سوف تعجّل باختفائها.

وعارضته قائلا:

- ولكن أمريكا لا تملك أي شيء من القرون الوسطى. غير أن تأثيرها يتعاظم يوما بعد آخر. وسوف تنتج عددا هائلا من الكتب خلال الخمسين سنة المقبلة. وفي الحقيقة هي أنتجت الآن العديد من الكتب...

وبهدوء ردّ عليّ جويس قائلا:

- أمريكا لها تأثير سياسي وليس ثقافيا. ولا اعتقد أنها سوف تنتج كتبا مهمة ذلك انه لإنتاج

أدب، لا بدّ أن يكون للبلد رائحة تماما مثلما هو الحال بالنسبة للخمر. وأول شيء نلاحظه في بلد عندما نصل إليه رائحته، التي هي معيار حضارته والتي تتسّرب إلى أدبه. ومثلما أن لرابيلييه رائحة فرنسا في القرون الوسطى، ودون كيخوت رائحة اسبانيا في نفس الفترة التي عاش فيها سرفانتس، فإن لـ «أوليسيس» رائحة دبلن في الزمن الذي عشته فيها.

ووافقته قائلا:

– من المؤكد أن لكتابك فوحانا.

ابتسم جويس وقال:

– نعم... له رائحة: ANNA LIFFEY ربما هي ليست دائما رائحة طيبة لكنها خاصة...

وسألته:

– وما رأيك بوالت وايتمان؟

– له رائحة... هذا صحيح. رائحة غابة عذراء أو كوخ جبلي من خشب. نوع من الكولونيالية البدائية، لكنه ليس متحضّرا...

– وماذا عن ثورو؟

– لا.. أنا اعتبر ثورو خليطا من الفرنسي ـ الأميركي، تلميذ لبرنارد سان بيير، وشاتوبريان، وقد أدخل، فقط، إلى العالم الجديد، السلبية الأوروبية لنهايات القرن. هذا كل ما فعل. وهو لا يعكس بالتأكيد الروح الأمريكية كما أفهمها. إن الكتّاب الأمريكيين الحقيقيين كانوا حتى هذه الساعة كتّاباً صغاراً مثل جاك لندن، وبرت هارت، وروبرت سيرفس. ولا بدّ من وقت طويل لكي يولد فن حقيقي في أمريكا. وما يحتاجه الأمريكيون هو مزيد من الحروب إذ لا شيء ينضج أمة من الأمم مثل الحرب، ذلك أنه خلالها يجد الناس أنفسهم، فجأة، وبصورة عنيفة، وقد أعيدوا إلى المبادئ الأساسية.

وفي الحقيقة، البعض من أجمل الأعمال الفنية في العالم ابتكرت خلال الحروب، ومن قبل رجال كانوا محاربين وجنودا. وحسب المؤرخين، فإن شكسبير حارب في منطقة الفلاندرز، وأمضى سرفانتس أعواما في السجن في الجزائر لأن بلاده خاضت حربا هناك، وفي الأوقات التي لم ينشغل فيها ببناء تحصينات لمن كانوا يساندونه مادّيا، كان ليوناردو دافينشي يرسم لهم لوحات.

قلتُ :

– في ايرلندا، كان هناك كثير من الحروب، غير أن ذلك لم ينتج أعمالا فنية كثيرة. بل أقول إن الحروب هي التي قتلت الفن عندنا . .

– ربما ما تقوله صحيح . . لكن عليك أن تتذكر أن ايرلندا لم تكن بلدا متحضرا، مثلما هو الحال بالنسبة لفرنسا وايطاليا. نحن جدّ بعيدين عن التيّار الكبير للحضارة الأوروبية، والايرلندي المتوسط لا يبدو أنه تجاوز ثقافيا مجال الدين والسياسة. والنتيجة أننا لم نخلق أبدا الكثير من الأعمال الفنية بالمعنى الحقيقي للكلمة. أعمال في الرسم أو النحت أو العمارة. والموهبة التي نمتلكها تجسّدت في الأدب. وفي هذا المجال، عليك أن تقبل بأننا حققنا نجاحات لا بأس بها، خصوصا في المسرح. إنّ أفضل الأعمال المسرحية الانجليزية كتبت من قبل ايرلنديين. وفي النثر عندنا ستيرن، ووايلد، وسويفت (إذا ما اعتبرناه ايرلنديا)، ثم هناك جورج مور وغيرهم. . . .

– والآن هناك «اوليسيس» . . .

– نعم . . وهذه الرواية هي مساهمة شخصية منّي . . لقد حاولت أن ارتفع بالنثر الايرلندي إلى مستوى الأعمال العالمية الكبيرة، وأن أمثل العبقرية الايرلندية أروع تمثيل. وأملي هو أن يحظى بنفس المكانة التي تحظى بها الأعمال الكبيرة في العالم، ذلك أني كتبته بأسلوب متميّز. وإذا ما كانت لنا ميزة، فإنها تتمثل في أننا لا نشكو من المنع ومن تثبيط العزائم. الايرلندي لا يسلك حسب ما تقتضيه الأعراف والتقاليد الاجتماعية إلاّ نادرا. والإرغام يضجره كثيرا. لذا حاولت أن أكتب بشكل طبيعي، معتمدا على الانفعال والتأثر، ومقوّضا التعقلية. وهذه الطريقة تسمح بالوصول إلى نتائج غير متوقعة. أما الطريقة العقلانية فلا مفاجآت منتظرة فيها، تماما مثلما هو الحال في الصحافة. وكلما حاول الكاتب أن يصور الواقع كما هو، إلا ووجد نفسه وقد ابتعد عن كل ما له معنى عميق. وعندما نكتب، علينا أن نشعر القارئ أن ظواهر الأشياء في تحوّل مستمر. وهذا يتعارض مع الأسلوب الكلاسيكي الذي يشعرنا بأن الأشياء جامدة. المهم ليس ما تكتب، بل كيف تكتب. لذا اعتقد أن الكاتب الحديث بالمعنى الحقيقي للكلمة لا بدّ أن يكون مغامرا، ولا بدّ أن يكون مستعدا لجميع الاحتمالات، وان يغرق في عمله، إن كان ذلك ضروريّا. بمعنى آخر علينا أن نكتب بشكل خطير ذلك أن كل

شيء هو في حالة تبدل، وتغيّر مستمرين. وعلى الأدب الحديث أن يعكس كل هذا. في اوليسيس حاولت أن أعبّر عن التغيرات المختلفة والمتعددة التي توجد في الحياة الاجتماعية، وعن كل ما يعظّمها ويفسدها. لذا تجنّبت كل ما يمتّ للأسلوب الكلاسيكي بصلة. إن الفن القروسطي أكثر ثراء وخصوبة في المجال العاطفي من الكلاسيكية التي هي فن النبلاء. ولأن هؤلاء انقرضوا، فعليها هي أيضا أن تنقرض. إن أعداد مخطط لكتاب شيء مرفوض بالنسبة لي ذلك أن العمل الأدبي لا بد أن يعكس التحوّلات التي تطرأ على الشخصيات وأن يولد من ذاته.

XII

ذات مساء، قلت لجويس:

– الشائع عند الجميع أن لامارتين شاعر، ولكني اعتقد أنه من الناثرين الجيّدين..

وردّ جويس:

– لامارتين شاعر سيئ، وناثر سيئ أيضا... والحقيقة أني لا أعرفه جيّداً، ذلك أنه ليس بالكاتب الذي يهمّني كثيرا. وأنا لا أتحمل رومانسيته المبالغ فيها، وصوفيته المصطنعة وكثرة أوصافه. مع ذلك أحببت قصيدته: «البحيرة».

لنعشق، إذن، لنعشق؟

ولنتمتّع باللحظة الهاربة قبل فوات الأوان؟

لا مرسى للإنسان، ولا ضفة للوقت

انه يتدفق، ونحن العابرين؟

وقلت لجويس إن الأبيات التي قرأها عليّ ليست شيئا متميّزا رغم أن البحيرة هي أفضل القصائد التي كتبها لا مارتين، وأضفت بأن «تأملات» هي أفضل مجموعاته الشعرية، أما أفضل كتبه النثرية فهو GRAZIELLA ...

وعلّق جويس على ما قلت:

– لقد قرأت هذا الكتاب منذ فترة طويلة. وفيه يروي علاقته مع فتاة ايطالية. ولا أعتقد أنه كتاب مهمّ وإنما هو عاطفي أكثر من اللزوم، وكأن صاحبه يرغب في ألا ينقطع الذين يقرأونه عن

البكاء. وما أعيبه دائما على لامارتين هو عدم نزاهته ككاتب. . .

وقلت له:

- الأمر لا يتعلق بالنّزاهة وإنما بالموهبة. . . وأعتقد أن لامارتين موهوب، حتى ولو كان لأعماله مذاق الثمرة التي بدأت تتعفّن، أمّا في غرازيللا، فقد ابتكر موسيقى خاصة به، مثبتاً أنه كاتب غنائي وليس كاتبا مثقفا. . .

وقال جويس . . .

- هل تريد أن تقول بأنني كاتب مثقف؟

- لا . . . ليس ذلك تماما. أعمالك الأولى كانت غنائية. وهذا هو حال العديد من القصص التي احتوتها مجموعتك: «أناس من دبلن» وأيضا «صورة الفنان شابا». أما اوليسيس كذلك فليست غنائية. وربما لهذا السبب هو لا يثيرني كثيرا. ما يثير إعجابي هو الإلهام.

- يبدو أنك تخلط بين الاندفاع الرومانسي وبين الإلهام. والإلهام الذي يعجبني ليس مسألة مزاج، وإنما هو التسلسل المنطقي للفكر المبني كما هو الحال في «رحلات غوليفر»، وعند ديفو، وحتى عند رابلييه. أما أعمال لامارتين فهي فيض من العواطف. . .

- من الشعر. .

- من الشعر الكاذب

- اعترف أن غرازيللا ليست عملا أدبيّا كبيرا، يمكن أن نجدها عاطفية، ولكنها تصور الحياة كما يراها الكثير من الناس: الحياة في الفضاءات المفتوحة على ضفاف المتوسط. وهذا يتعارض بشكل جميل مع الكتب الحديثة التي هي في أغلبها كتب مدينية تتحدث عن الحياة المصطنعة التي يعيشها الناس في المدن الصغيرة أو الكبيرة. .

- ذلك لأن المدن تحتل اليوم مكانة بارزة في حياتنا. إنه عصر هيمنة المدن، إن التقدم الذي تحقّق في جميع المجالات التكنولوجية هو الذي خلق مثل هذا الوضع.

- انه الانحلال والانحطاط. .

وهزّ جويس كتفيه ثم قال:

- إن هدف الكاتب هو وصف حياة عصره. وأنا اخترت دبلن لأنها قلب ايرلندا اليوم. . ولا يمكن تجاهل مثل هذا الأمر.

- ولكن لنعد إلى غرازيللا . . أنا لا اعتقد أنه كتاب عاطفي من الصنف السخيف كما ترى. فالطريقة التي وصف بها لامارتين غرازيللا كانت جدّ مباشرة. وعندما نقرأ الكتاب، بإمكاننا أن نعي بشكل حاد غرابة وجودها. إن القصة المباشرة ترسم في نظري جوهر الكائن بشكل أفضل من الأعمال الحديثة المتصنّعة. في الحياة، بإمكاننا أن نعاين أحيانا غرابة الوجود في حركة بسيطة. وجهل غرازيللا هو الذي يكشف لنا عن جوهر روحها. وعبر ألوان ورنّة الكلمات الني يستعملها، يتوصل الكاتب إلى إبلاغ المشاعر التي يحسّ بها وليس عبر التحليل الثقافي . .

- في ما يتعلق بدور الكلمات، أنا متّفق معك. اعلم أنني عندما كنت أكتب: «اوليسيس»، حاولت أن ارسم حياة «دبلن» من خلال رنين الكلمات وألوانها مختارا ما يناسب منها لتصوير الجو الرمادي لكن المتلألئ للمدينة، وأبخرتها الملوّثة، وفوضاها الوضيعة، وأجواء حاناتها، وركودها الاجتماعي. الفكر والعقدة ليسا مهمّين كما يظنّ البعض. إن هدف كل عمل فني هو تبليغ انفعال معيّن. وأنا لا أستطيع أن أفهم إعجابك بالرومانسيين . . وإذا ما كانت هناك أسطورة محقّرة، فهي أسطورتهم.

وأجبته:

- ولكنها أسطورة ستدوم طويلا . . .

- ربما . . ولكن الواقعية تعيدك إلى الوقائع التي يقوم عليها العالم. تلك الواقعية المباغتة التي تحوّل الرومانسية إلى هشيم. والشيء الّذي يجعل حياة أغلب الناس شقية هو تلك الرومانسية الخائبة. وفي الحقيقة يمكننا أن نقول إن المثالية هي دمار الإنسان. ولو كنا نعيش على مستوى الواقع، مثلما كان يفعل ذلك الإنسان البدائي، فإننا سنكون أفضل حالا. إن الطبيعة ليست رومانسية مطلقا. نحن الذين نجعلها رومانسية. وهذا أمر غير معقول. في اوليسيس حاولت أن أظل قريبا من الواقع. طبعا هناك الدعابة والسخرية، وذلك أنه حتى ولو كان وضع الإنسان اليوم مأساويا، فإنه يتعين علينا ألاّ نفقد أمامه فنّ الدعابة وقدرتنا على الضحك والسخرية منه . . .

XIII

مرّة، التقيت بجويس صدفة في الشانزيليزيه، وجلسنا لنشرب كأسا في حانة بيري، بمركيزته الحمراء وبكراسيه التي بلون التّبن الموضوعة على الرصيف. كانت الساعة تشير إلى السادسة. وكانت السيّارات تسرع باتجاه قوس النصر، والسماء شاحبة فوق سقوف البنايات المواجهة. أمامنا أشجار الجادة الكبيرة التي كانت خضراء داكنة تلمع بذلك الضوء الذي هو مزيج من الضوء الاصطناعي والضوء الطبيعي. وعندما كنا نشرب CINZANO قرأ عليّ جويس أبيانا من الأرض الخراب: أشهر قصائد ت. س. إليوت. .

أووه، هذا النغم الشكسبيري إنه رشيق جدّا، ذكي جدّا

«ماذا سأفعل الآن. ماذا سأفعل؟

سأندفع خارجا كما أنا، وأسير في الشارع

«مسدل الشعر، هكذا، ماذا سنفعل غدا؟

«ماذا سنفعل أبدا؟»

الماء السّاخن في العاشرة.

وان أمطرت، عربة مغلقة في الرابعة.

وسنلعب دور شطرنج،

مطبقين عيونا لا أجفان لها ومنتظرين قرعة على الباب».

ولأن جويس لاحظ أني لم أعر اهتماما لهذه الأبيات التي قرأها لي، فإنه التفت إليّ وقال:

– أرى جيّدا أنك لا تحبّ إليوت.

– لا أحب هذه الأبيات التي قرأتها. مع ذلك، أعترف أنه كتب قصائد رائعة. بالنسبة لي لا بدّ أن يكون الشاعر جديّا. ولتوضيح ما أقول قرأت له الأبيات التالية لـ SORDELLO:

لا من تيهان بعد في الطرقات المحفورة

في هبوط الليل، يا «سورديلو»، بالقرب من

صفوف الأشجار الشائكة الوفيرة بالحباحب، ولطخات

مشعّة من النّدى والنّار، تتراءى بشكل خيال سهم

شجرة السّرو السوداء، هي تنتظرك، هي «ايليس»،

التي كانت قد أنصتت إليك من قبل وأنت تغازلها

خلال أشهر الثلج، لكن قبل أن تتجاسر وتجيبك

كان شهر نيسان قد أقبل. وطوال الوقت الذي كانت فيه أشجار الزيزفون تزهر، ظلت هي مسبلة الأجفان. والآن شهر تموز الملتهب. وكما لو أنها بيضاء بالغبار،

تواري السّحب طرف الغابات، هنا أو بالقرب من دردار

القرية التي تحتفظ بالقمر، وهي تأتي إليك شاحبة قليلا . . .

بعد ذلك قلت لجويس:

– لاحظت جدّية هذه الأبيات، وثقل الانفعالات الصاعدة منها، وثراء الصّور... غير أن جويس انتقدها بقوة قائلا:

– هذه الأبيات مليئة بالكليشيهات التي استعملها الكثير من الكتاب «تيهان في الطرقات المحفورة...» «الحباحب»... «سهم شجرة السّرو...» والفتاة التي تنتظر في الغابة والتي ترفض أن تعطي جوابها في شهر نيسان... أوه.. يا إلهي.. ألم نتعب من كل هذا؟ هذه الأبيات مكتوبة حسب الطريقة التقليدية.. الميّتة..

– ولكن هل التقليد يموت؟ ما هو الفن إذن إذا لم يكن شكلا يستعمل مرات ومرات لكن بشكل مختلف...

وردّ عليّ جويس قائلا:

– إن «الأرض الخراب» هي التّعبير عن عصرنا. وإليوت يبحث عن الصور المفعمة بالانفعال. ولأنه ليس تقليديا فإنك لا تحبّه... أليس كذلك؟

– ثمة شيء من الصحة في ما قلت، ذلك أني لا أؤمن بالخلق الفني خارج التقاليد القديمة، إذ إن التقاليد القديمة هي الحكمة التي تجمعت عبر العصور. أنا أعترف أن إليوت كتب بعض الأبيات الجيّدة، بل قصائد جيّدة. غير أن الرجل في مجمله لا يرضيني...

– وهل هناك رجل يمكن أن يرضيك في مجمله؟

ثم جرنا الحديث في ما بعد إلى الرسم. والشيء الذي لاحظته هو أن جويس لا يعير الفن الحديث في مجال الرسم اهتماما يذكر. كان يهتم بالموسيقى، أما الرسم فكان بالنسبة له فنّا بلا

قيمة كبيرة. وباستثناء صور أفراد عائلته التي كان يوليها اهتماما عاطفيا، فإن اللوحة الوحيدة التي يعلقها في بيته هي لوحة لـ VER MEER كان يعتز بها كثيرا. لكن عموما هو لا يهتم بالفن الحديث الذي كان حديث الناس في باريس في ذلك الوقت. وبيكاسو، وبراك، وماتيس لم يكونوا يعنون له شيئا كبيرا. أما أنا فقد كنت أهتم بفن الرسم أكثر من اهتمامي بالأدب. وبحكم عملي كناقد فنّي في نيويورك هيرالد، فإني كنت أتابع الحركة الفنية بانتباه وحرص شديدين. وأحيانا، حين أتمشى مع جويس في شارع السين، كنت أتوقف أمام واجهات هذه الغاليري أو تلك، وأسأله عن رأيه في آخر لوحة لبيكاسو أو لبراك، غير أنه كان ينظر إليهما بعدم اهتمام ثم يسألني: «وما هو ثمنها؟».

وكان لموقفه من الرسم نتيجة غريبة. مرة طلب مني أن أبحث له عن رسام يرسم بورتريه لوالده في دبلن. اقترحت عليه اثنين غير أنه رفضهما. لكن لما اقترحت عليه باتريك توهي قبله بسرعة، ذلك أن هذا الأخير يعرف والده. وفعلا جاء توهي إلى باريس، وشرع في العمل. وعندما كنت أزور جويس في شقته أجده هناك جالسا على الأرض، مستغرقا في العمل. لكن شيئا فشيئا بدأ جويس يضيق بوجوده. وبدأ توهي يهاجمه ويغتابه في غيابه.

مرة دعوتهما لشرب شاي عندي في المرسم. واذكر أن توهي صعد الدرج بسرعة، ثم جلس على كرسي قرب الباب، وعندما دخل جويس أخذ يصفق بنوع من السخرية. وأثناء الحديث كان يقاطع جويس طوال الوقت ملمحا إلى أنه لا يحب ما يكتبه. وخلال تلك السهرة تعرّف توهي على أمريكية، وفي ما بعد سافر معها إلى الولايات المتحدة الأمريكية، واستقر في نفس البيت الذي تقيم فيه عائلتها. وكان يبعث إليّ برسائل يشتكي لي فيها من الأمريكيات الجنوبيات الجميلات اللاتي «أصبنه بالجنون» حسب تعبيره، إلى درجة أنه أصبح لا يدري ما يفعل، ولا ما يقول. ثم انقطعت عنّي أخباره. وذات يوم وصلتني برقية تقول إن توهي انتحر في نيويورك. ولم أكن أعرف أنه في نيويورك. ويبدو أنه سدّ جميع الشقوق بالجرائد في الغرفة التي كان يسكنها ثم فتح الغاز. ولم يكتشف النّاس ذلك إلا عقب مرور ١٥ يوما على وفاته.

وعندما علم جويس بذلك لم يظهر أدنى اهتمام واكتفى بالقول:

– هذا أمر لا استغربه. فهو نفسه وضعني على حافة الانتحار؟

XIV

ملمحاً إلى أعماله، قال لي جويس ذات يوم:

- أن ندين كاتبا بدعوى أن عمله ليس مبنيّاً بطريقة منطقية، فهذا نقد هزيل، ذلك لأن هدف العمل الفني ليس رواية وقائع وأحداث، وإنّما تبليغ وتوصيل انفعال. بعض من أفضل الكتب في العالم بلا معنى. خذ مثلا «شارتروز بارم» التي قلت إنك لا تحبها. صحيح أنه لا أحد يأخذ المغامرات والأحداث التي تدور فيها مأخذ الجد. كما لا يمكن أن نأخذ مأخذ الجد رحلات جوليفر. وإذا ما نحن اعتمدنا على الاتجاهات الحديثة، فإن كل الفنون تتجه نحو التجريد كما هو الحال في مجال الموسيقى. وما أكتبه في الوقت الراهن يتجه نحو هذا الهدف، ذلك أنه كلما أجبر الكاتب نفسه على التعلق بالأحداث، وجد نفسه مقيداً. الفكر هو الذي يتحكم في الوقائع، وليست الوقائع هي التي تتحكم في الفكر...

ولم أقل شيئاً ذلك أني تأكدت مع مرور الأيام أني مختلف كليا عن جويس في رؤيتي للأدب والفن.

فأنا مثلا أرى أن هدف الكاتب هو متابعة التسلسل المدهش للأحداث وليس احتقارها كما فعل جويس في يقظة فينيغن. ففي نهاية الأمر، الإنسان الكوني ليس المثقف، وإنما الإنسان الذي يجترح انفعالاته وحياته نفسها من الواقع. ولما ذكرت «الإنسان الشبقي» سألني جويس عن معناه فأجبته قائلا: » هو الإنسان العادي، ذلك الذي يبدو بلا هدف، ولا طموح، والذي يعمل لكي يحصل على لقمة العيش، والذي تتوقف رغباته وملذاته عند حدود جسده، والذي تكمن مصلحته الأساسية في مغامراته العشقية، أو في احتكاكه الانفعالي بالحياة اليومية... » وقد ردّ علي جويس قائلا: «أنا لا أعيره نفس الأهمية، ذلك أنه بالنسبة لي ثمرة أناس أكثر ذكاء وحنكة منه. ولا آراء له غير تلك التي يغرسونها فيه».

ورددت عليه قائلاً:

- ربما ليست له آراء الآن، لكنه يحصل عليها عندما تقتضي الضرورة ذلك. وإذا ما كان

العمل الفني خاليا من هذا العنصر الشبقي عند الإنسان العادي، فإنه يكون ضعيفا وبلا قيمة. لنأخذ همنغواي، لقد بدأ يشتهر لأنه متفرد. ولكن تفرده كاذب. ومواضيعه تبعث على الغثيان في الحياة، ومع الزمن، ستبعث على الغثيان في الأدب بنفس الطريقة. والقصص التي يكتبها هي قصص مدمنين على الكحول، ومختلين، وأناس يعيشون في صحاري من العنف، وبلا عواطف عميقة. وما يكتبه همنغواي هو في نظري عمل صحافي، وليس عمل كاتب بالمعنى الحقيقي للكلمة.

وعلق جويس على ما ذكرت قائلاً:

– لقد رفع الحجاب الذي يفصل الحياة عن الأدب. وهذا ما يسعى إليه كل كاتب. هل قرأت له مثلا: «مكان نظيف مضاء جيدا"؟

– نعم.. قرأت هذه القصة. وأعتبرها من أفضل ما كتب. وأمنيتي أن يرتقي بفنه إلى هذا المستوى...

– إنها قصة عظيمة... وفي الحقيقة هي من أفضل القصص التي كتبت إلى حدّ هذه الساعة..

– هل قرأت BEL AMI لموباسان؟

– نعم.. قرأتها منذ زمن طويل. إنّه كتاب حيّ ومسلّ. وأتصور أنه يصور باريس في سنة ١٨٨٠ بطريقة جيّدة لكنه ليس كاتباً عظيماً...

– ولكن موباسان أهمّ من همنغواي» الذي تصور قصصه عالما قاسيا وعنيفا، عالم كحوليين ومرضى جنسيّا... قد يكون هذا مبالغاً فيه من جانبي، غير أني أمقت الإنسان المدمن على الكحول. إنّ الإدمان على الكحول هو شكل من أشكال الإهانة الخفية للعالم. وهو يدنّسه أكثر من أي شيء آخر. وهذا ما أجده عند همنغواي.

– وسألني جويس،

– وهل الجماع هو أيضا يدنّس العالم؟

وأجبته قائلاً :

- لا . . الجماع مرتبط بالحب . لذا لا يمكن مقارنته بالإدمان على الكحول . . .

- إذن، أنت لست متفقا مع توما الاكويني الذي يرى أن الجماع هو موت الروح؟

- افترض أنه بالنسبة للمسيحية كل علاقة جسدية هي موت الروح، ولكني لست مؤمنا، ولا أمتلك معنى واضحا لكلمة روح التي يمكن أن يكون لها الكثير من المعاني، بحيث يصبح من الصعب عليّ أن أعثر على أفضلها . .

ثم هزّ جويس كتفيه، واستدار ليشرب كأساً، وكأنه يريد أن يقول لي بأنه لا فائدة من مواصلة النقاش حول مواضيع تجريدية . ومستجيباً لرغبته عدت إلى موضوع نقاشنا في البداية، وقلت :

- هناك كتّاب قصة أفضل من همنغواي . . . بروسبير ميريمي مثلا في كارمن . .

وقال جويس :

- هي قصة ممتعة . هذا ما لا شك فيه . لكنها ليست بمستوى قصص تولستوي . ولم يكن بروسبير ميريمي كاتبا مهمّا لكنه وفر مادة جيدة لأفضل أوبرا . . .

ولم أشأ معارضة جويس بخصوص هذا الموضوع، ذلك أني أعرف أنه شخص متعقل، ولا يصبح عنيدا إلا إذا ما تعلق الأمر بمواضيع ثلاثة . أولها، إبسن الذي كان يعتبره من أفضل كتاب المسرح على المستوى العالمي، وكارمن، والمطاعم . وكان موضوع المطاعم هو السبب الأساسي في القطيعة التي حدثت بيننا . تمّ ذلك في العام ١٩٣١، وقتها كان جويس يقيم في لندن استعداداً للزواج رسمياً من «نورا» التي رافقته في مغامراته المحفوفة بالمخاطر دون عقد زواج . وكان يسكن شقة في شارع تنتصب على جانبيه عمارات من الآجر الأحمر، ويتفرع من KENSINGTON HIGH STREET، وكان جويس يمقت أجواء لندن، لذا كان يبدو حزينا، مستوحش النفس .

ذات مساء، قررت أن آخذه في سيارتي الجديدة التي كنت فخورا بها لتناول العشاء

في مطعم على طريق بورتسماوث، وكان مطعما معروفا، وله سمعة جيّدة، لذا كان يرتاده المشاهير من الناس، غير أن الأكل كان رديئا. وهذا ما أغاظ جويس على ما أظن. وعندما ركبنا السيارة باتجاه لندن، ظل صامتا، وفي ملامحه ما يدل على انه لم يكن راضيا مطلقا عن السهرة.. ثم باذلاً مجهوداً ليكون ودوداً معي قال لي:

- لقد تلقيت أخبارا جدّ مهمة هذا اليوم.

- وما هي؟

- ابني جيورجيو وزجته هيلين أصبحا والدين... لقد رزقا بطفل.

ولم أظهر أي تأثر بالخبر.. واكتفيت بأن قلت له:

- هل هذا كل شيء؟

- إنه أهم شيء بالنسبة لي. ردّ جويس بصوت مفعم بالمعاني.

- ولكن هذا يحدث كل يوم، قلت.

وغرق جويس في الصمت مرة أخرى.. وعندما نزل من السيارة كنت متيقنا أن علاقتي به انتهت. مع ذلك ظللت أزوره خلال السنوات التي أعقبت ذلك. وآخر لقاء لي معه تم في شقته الكائنة في شارع قريب من الشانزيليزيه، تحدثنا عن ردود الفعل المختلفة التي أحدثتها أعماله. وعندما بدأت أستعد للمغادرة، تهالك على الكرسي، وبدا متعبا أكثر من أي وقت مضى، ثم قال بعد أن أطلق زفرة عميقة:

- أعتقد أن أعمالي بورجوازية...

ولم أفهم ما قال.. ولعله قال ذلك تلميحا إلى مقال كتبه عنه W. LEWIS هاجم فيه مواقف جويس السياسية...

وذات صباح، في الأيام الأولى للحرب العالمية الثانية، هتفت لي جريدة آيريش تايمز لتطلب منّي كتابة مقال قصير عن جويس الذي مات. وصعقني الخبر حتى أني ابتعدت عن السماعة، وأنا في حالة من الحزن الشديد، ذلك أن جزءاً مهماً من حياتي في باريس كان مرتبطا

ارتباطا وثيقا بجويس وبزوجته، والاثنان كان وفيّين للصداقة حتى أني كنت أشعر بأنني فرد من أفراد العائلة. غير أن تلك الصداقة لم تنته بل فقدت قوتها مثلما صداقات كثيرة أخرى، عندما يضع كل من الزمن والبعد يديهما الباردتين لتفصلا بين صديقين حميمين...

ترجمة: حسونة المصباحي

تونس



قصائد

قصي اللبدي

١

أنا ابنُ التي . .

لم تنم جيدا ،

منذ عشرين عاما ،

ولم ترَ لو حلماً واحداً ،

أو أقلّ .

أنا ابن التي . .

يبست راحتاها ،

وجفت مياه مفاصلها ،

وهي تبحث عن سبب واحد للحياة ،

ولما تزلْ

قصي اللبدي ، شاعر من الأردن .

أنا ابن التي . .

جوّعتها يداها ،

فأطعمت الطير لحم اصابعها ،

ثم غطت له عريه بالخصلْ .

أنا ابن التي . .

لم تعد تتذكر مما رأت

غير أن الحياة التي تتمدد في الموت

أسهل مما نراها عليه .

أنا ابن التي

انتظرتْ ،

وانحنى ظهرها ، سنة

بعد

اخرى ،

فأسمته قوس الامل . .

٢

يذهب الوقت ،

يذهب وقع الخطى .

والفتى

ذو الاغاني القصيرة ،

يذهب . .
والسلم الخشبيّ الذي كان يلعب
في ساحة الغيم،
يسقط من شاهق،
ثم ينهب رجليه وقت كهذا .

كيف اجمع ما يتساقط من ذهبي، في
المياه العميقة . .
كيف اعيد الحياة الى

اولي،

كيف ارجع مني،
انا الذاهب الآن فيّ الى آخري؟

لونه مشمشي قميصك، ما زال، والصيف
يجمع اسراره
في جراب من الضوء والماء، ثم يخبئها
في بيوت الدرْج
وأنا خلف عينيّ، صيف، كذلك، لكنّ سري
ثقيل، وآنيتي

من وهج .

٣

نفس موسيقي

يصعد

من بين يديّ

ومن حولي

فيما ترقص، متذرعة بالريح،

ستائر نافذتي

وتهمّ ثيابي

بالطيرانْ.

نفس موسيقيّ

يقطر

من ظلي الملآنْ.

٤

جسدك

بيت في أعلى الليل،

مضاء بالشهواتْ.

ودخان ابيض

يصاعد من رأس التل،

وينفذ في العتمة

والريْح.

– ما هذي النار؟
يصيح الشاعر، ثم يمدّ يديه
كمن يتحسس ظهر حصان . .
– ما هذي النار، هناك؟
يصيحْ .
– جسد هذا، أم كلماتْ؟

٥

الحنين
التفات الى ما تأخر من جسد
أو يد

. . وسرير ونافذة، ومساء مهيضْ
وغياب على صورة الابجدية،

أعلى من الليل . .
يفتحه من أحب، ومن لا أحب، ويدخل
لكنه ليس تفاحة، فيسدّ بها الجوع
أو
يتشافى المريضْ .

٦

ما تكون القصائد، ان لم تكوني
يدي
التي كَتَبْتها

وعيني
التي أدّبْتها

وأن لم تكوني فمي،
فمن أين لي بالكلام؟

أنا ظل صوتك؛ ما قلتهِ صار بعضي،

وكلي
ولوني
وعافيتي، وصحيح حديثي.

وما قلتهِ
صار وجهي وعينيّ
وامرأتي وأبي ووريثي.
وما قلته صار خبزي، ومائي
فلا تيأسي من مريضك،
بضع
د
ق
ا
ئ
ق
أخرى،
وآخذ شكل الاناء.

٧

لا تضع حجراً

قرب

آخر.

لا ترم ظلاً على حائط

أو تقلْ: لي بيت.

ولا تطلب امرأة للزواج

أو الحب. سر كالحقيقة؛ في ضوء

رجليك. سر كاملا في

الأسى، ووحيدا تماما.

دع الليل في الطرقات، وأبق الصباح

على شرفات المحبين

واكبر على مهل،

كالنباتات.

قل: بنت عمي السحابة

وابن ابي الظل،

والآخرون يتامى.

٨

ما اسم هذا النبات؟

انه صامت

دائما .

في بلادي، اذا حكّت الريح غصناً

يتمتم عشر دقائق كاملة ،

ويسبّ الجهاتْ .

٩

يأخذ الغيم أشكاله

من يديه

وعينيه .

يأخذ هيئة نافذة أو بحيرة

ويصبح اشجار سرو ، إذا شاء

أو مقعدين على سرة البحر .

. . يصبح شعرا طويلا

طويلا

على كتفيّ المسرة .

لماذا اذن ، حين نرسمه في

الدفاتر ،

نعطيه ذات الملامح في كل مرة!

١٠

قال قلبي كلاما ،
وكذبته .
قال تأتين ، لو بعد حين ، اليّ ،
وتنسين اغنية في الهواء ،
ورائحة في الغناء
وليلاً قليل النجوم ، على كتفيّ
وكذبته .

قال شيئاً عن الحبّ ؛
توقظه نظرة منك ،

أو كلمة ،
أو ملامسة .

ثم ينهض من نومه ،
ثم يذهب ، مثل الصغير ، الى امه .

غير انيَ كذَّبته .

قال ،
يمضي النهار ، وأغفو . .
فأصحو عليك .
وكذبته .

هل أصدقه

وأنا، قبل، ياما عميت،

وجربته.

دم جانبيّ

كلما سقطت نظرتي،

أو يدي،

فوق شيء،

سمعت له نأمة..

ومشت بيننا الأبجدية، كالنظرات القوية

أو كدم جانبيّ

يريق الوضوح على ما يراه،

كما يفعل الليل بالشهوات الخبيثة،

ثم يقول الذي لم يُقل..

ما تقول الرياح؟

تعلمت من جسدي أن أطير

ومن شفتيّ الصفير

ولا منزل.. فأفيء إلى ظله،

لا سرير

فألقي برأسي على ريشه

وأنام.

أنا بيت نفسي،
سريري السهر.

ما تقول النوافذ؟

نرمي شباك النظر . .
مرة
بعد

أخرى،
ونرمي الحذرْ.
ثم نطعم أفكارنا للسحابة وهي تمر

على مهلها قرب أيامنا،
فتصير . . عناقيد مغسولة بالمطر
وخيولاً محجّلة،
وحقائب مائية،
وصور
وصور.

ما تقول القصائد؟

يخضر قلب المحب،
فتعمى الخطى

ويشل النظر.

ما تقول الحصاة؟

أنا أول الكون، أو آخر الكون. في عتمتي

الحجرية

سر الألوهة.

من قبل، كان الإله حجر.

ما يقول الدخان؟

ورثت من النار بعض

الطبائع. يومي رماد يذّر، وبيتي

شراع

وبرية بعد برية.

وأنا غابة الرغبات القصيرة، ما ضرني

أنْ وحيداً خلقت،

وأن حصاني الشرر.

ما يقول النهار؟

سأحمل موتاي، فيّ

وأمضي

كأني حمار الجحيم

وآلهتي، في الظلال العميقة، صفر

الوجوه.

أنا سر نفسي
وسر شبيهي . .
تصاعد، من شفتيّ بخار الحنين،
ومن راحتيّ
إلى أن تحدب ظهريَ، وارتجفت قدماي
وأعمى يقيني الكبر .

ما تقول اليراعة؟
كيف كبرت ولم أصبح امرأة بعد؟

كيف تركت الرياح تمر،
ولما أطر
بجناحيّ
أعلى
من الغيم
والضوء . .
هل ستظل خطاي معلقة، هكذا، في الهواء
كأني تمثال نفسي؟
وهل سيمر شتاء جديد، ولما يبلل ثيابي المطر؟

ما تقول الحبيبة؟
باب الحديقة أشرعته، لك
فادخل
ولمّ الندى عن

غصوني

وقل:
فاتها أن تحبك
من قبل نفسي
وما فاتها منك شيء.

ما يقول السحاب

جريت مع الريح في كل واد،
ولم أتعلم سوى ما أخذت عن الطير
في رحلاتي القصيرة..

علمني أن أصدق حكمة نفسي
وأتبعها.
غير أن جناحيّ كانا قصيرين جداً، فقلت:
أطير مع الريح..
ثم تركت جناحيّ خلفي، وطرت
صعدت الممالك، واحدة بعد أخرى
وألقيت بطني على الرمل والموج، في مدن
غير مرئية
وطعمت الموائد والشهوات جميعاً
وعدت، ولم أتعلم سوى ما أخذت عن الطير
في رحلاتي القصيرة:
علمني أن أصدق نفسي
وأتبعها.

ما يقول المغّني؟

أخذتُ من البئر صوتي
وأرسلته صافياً

صافياً
في الهواء،
فنازعني الغيم فيه . .

أخذت من الريح عزم الهواء،
وأطلقت صوتي،
فنازعني الطير فيه . .

أخذتُ من النار صوت البراعم؛ تنمو
رويداً
رويداً،
فنازعني الظل فيه . .

ولملمتُ وقع الخُطى
في الجهات، وألفت صوتي،
فنازعني الصمت فيه . .
فمن أين لي بالغناء الذي أشتهيه؟

ما تقول المياه؟

أرى شبحي
يتسلى بأسماء قلبي الكثيرة. أو
يتدلى من السقف،
ثم،
إذا نمت،
يوقظني من سباتي
وينسلّ مني، على مهل،
ثم

يشبهني.
وأراني: على كتفيّ قميص الغموض
وفي جسدي فتنة تتثاءب،
أو تتواثب.. مثل وميض
المحال
أنا فتنة، قلتُ
لا دخل لي في مريضي..
أنا فتنة،
وشبيهي نقيضي.

ما يقول الرماد؟
أحلّق في نقطة غير مرئية، بجناحين
لا ينبتان على ظهر ميت.
وحين أملّ من الطيران

أراني
وحيداً هناك ،
فأمسك نظارتي بيدي ، ثم أصرخ من وحشة :
يا إلهي . .
جناحاي ليل على كتفيّ ،
وعيناي وقتٌ .

هل أسميك ظلي ، وأصعد خلفك . .
أو أتشمم آثار رجليك في الماء والريح . .
ثم
أناديك
باسمي . .
كأن أنا هو أنتَ؟

ما تقول الرسائل؟
إن أصابعنا ستجف على
أمها ،
ثم
تسقط
واحدة بعد أخرى ،
ونعرف أكثر من كل هذا .
ولكننا لن نفسر أحلامنا العسلية ،
لن نوقظ الريح من نومها .

ما تقول الغوايات؟

أيامنا نظر في الكناية ،

مسترسل

كالغناء الخفيف ،

وأحلامنا صور في مياه الجسد .

ما يقول الغريب؟

على حجر حائل اللون ، أسند

جمجمتي

وأرطب أوردتي بالذي سال من مائه .

ثم ،

في ظله ،

أمدد طولي .

وإذ يبرد الليل حولي ، أغطي به

جسدي

وأنام ، على ضوء عيني

كما ينبغي للغريب ،

وأحلم بي نائماً .

ما تقول الحقيقة؟

. . أمس ،

عثرت على خاتم ،

قلت : من أي نجمٍ هويت؟

وما هو أصلك؟

ما أنت . .

بنت، على صورتي، أم ولد؟

وهل لك، مثلي أنا أبوان،

وبيت؟

وماذا رأيت هنا لم تجد

من شبيه له، قبل، فيما رأيت؟

وما لم تجد؟

وفيم تواصل هذا السطوع،

وليس له قط كفواً أحد؟



مائل إلى النار
خالد جمعة

مائلٌ إلى النارِ، تحثُّني شهوةٌ ونايات لا تُقاسُ، أجُرّ البحرَ إلى ذاكرةٍ تحلُم بالسفن الحالمة، يطردني الصوفيون من مجالسهم فأرتمي بعيداً عن الشاطيء كيومٍ من ملل.

قال لي كلاماً أكثر مما تحتمله اللحظةُ، وانكفأ يجدّلُ صوتُه من جديد، الشاي على المائدةِ ونورٌ لا أعرف مصدرُه يحيطُهُ تماماً فيبدو كغريقٍ طازجٍ يفلتُ من جديد.

العرائسُ يقلّدنَ الحَمامَاتِ حين حططنَ على فكرته أسراباً وهو يضحك ويطعمهنّ حَبّاً وكلاماً، والآن، ما زلن يبحثن عن الساعد الذي حشرتُه الذكرياتُ في أغنية.

خالد جمعة، شاعر من فلسطين/ غزة.

غاباتٌ تحدّقُ في أشجارها، خذني أيها المغامرُ إلى حلمك الواسع، يتعجّبُ من غابةٍ تبحثُ عن ملجأ في حلم، يصطادُ حرشاً كاملاً بأشجاره وعصافيره ليحاوره لاحقاً، قبل أن تنشّفَ الريحُ كلّ فكرةٍ أعدَّها في سفره الطويل، يغيّرُ طرقاته وأقدامَهُ، وينقّطُ الوقتُ من مخلاته وهو يحاول أن يتذكّر كيف كانت طريقةُ أمّه في لفظ الكلام.

أقلّدُهُ، لا ثلجَ يبرّدُ عاطفتي تجاههُ، لكنه لا يعرفُ كيف يشكرُ عاشقيه، رحلتان من شعرٍ وصيدٍ، غابةٌ ولغةٌ، ولكن فرقاً هائلاً بيننا: كان يطلقُ صيدَهُ قبل أن يدركَ الصيدُ الواقعةَ، وأنا أعبئُ صيدي في البياض.

مائلٌ إلى النارِ، أجرّبُ المرايا لأجدَ فرقاً يربكني، يربكُني ألاّ فرقَ، أؤلّفُ فرقاً وألقيه على المائدة فيجفُّ، وتعمى عيناي طويلاً فأكتشفُ أنه النومْ.

الصباحُ على الشاطئ الفارغ، نابضٌ وساحرٌ كأمنية، الصورةُ في الماء ليست هي الصورةُ في المرآة، يخرجُ من الماءِ حاملاً طيوراً وأزهاراً غريبةً، يعيدُها إلى الماءِ في طقسٍ كأنّهُ ارتجالٌ لا يعرفُ أحدٌ لمن تعودُ إيماءاتُه، دائماً كان يتفوقُ حين يرتجلُ، حتى حين ارتجلَ الموتْ.

تيمّتُهُ على أوراقٍ استفزّهُ بياضُها، ذهبَ مبتسماً ولكنه حزين، لم أعرف أينا الذي بقيَ مرميّاً على الرملِ يرسُمُ حواراً.

بالصدفة كان لنا أمٌّ بذاتها، خرجتُ من أنفاسِها وخرج من دمها، أعدّ جمرتَه من يديه، وكان دائماً الفعلَ وكنت دائماً النتيجةْ.

مائلٌ إلى النارِ كأنني وساوسُ بلادٍ لم تعرف شكلها في مرآة البلادِ، كأنها شعارٌ كبيرٌ بقي على جدارٍ حتى لم يعد يثيرُ انتباه أحد.

نوارسُ تملأ فضاءَ الغرفة تحلّقُ بين عينيّ، خشبٌ كثيرٌ كأنه حيرةُ الطبيعةِ، شراشفُ من خيولٍ ونوافذُ من رسائلَ قديمةٍ وأصدقاء من ضجر، وقطعٌ من حبر سطحيٍّ تماماً، عالمٌ كاملٌ يتمشى بين جلدي والوقت.

يقومُ بناياته الكثيرة من حنجرتي، يطلقُ أصابعَهُ في القصب فينفجر كصراخٍ أبكم، يحكُّ أصابعه في الحيطانِ، يهديني حرفةَ الكلامِ ويؤلِّفُ لغةً ويذهبُ .

أضعُ نقاطاً على الفضاءِ بقلمِ رَصاصٍ يشبهُ إصبعاً بشريةً، يمنحُني الليلُ ميزةً يفضُّها صبحٌ كأنه مؤامرة، نحاسٌ يخرجُ من الصبحِ، يسخنُ حتى لا يحتملُ نفسهُ، يستحمُّ في أفقٍ من ماءٍ مجبراً النهار على الموت .

أطنانٌ من الناسِ على الشرفاتِ، نهارٌ لا يحتملُ عالمُه، ضوءٌ لا يَرى، نارٌ ليست ناراً، وأخترعُ فكرةً مريحةً : أننا شمسٌ، نموتُ : نشرقُ في مكانٍ آخر .

الأمكنةُ تضغطُ الوقتَ مائلةً إلى النارِ كذلك، فراغٌ مُربكٌ في نقطةٍ لا تُحَسُ، ربما غداً يزولُ خمرُ النايات عن جلدي، أعيدُ هيكلةَ غابته ولغتي، يعيدُ انتشارهُ على الماء، يهتدي إلى منفاهُ، وأهتدي إلى فراغي من الحكمة والجرأة معاً .

إعادة اكتشاف ستندال

ستندال بأقلام آخرين

إعداد: على الشوك

بلزاك يعلق على (الأحمر والأسود)

[. . .] لا شك أنكم قرأتم (الاعترافات) [بقلم جول جانان]؟ إن الفكرة التي ينطوي عليها الكتاب جريئة، بيد أنها تفتقر الى الجرأة عند التطبيق. ونشر شارل نودييه كتابه (تأريخ ملك بوهيميا)، إنه مزحة أدبية لذيذة، مفعم بالسخرية والتهكم: إنه أهجوة عن رجل مسن سئم الملذات، يشعر، في اواخر أيامه، بالفراغ المريع في قلبه من كل المسائل الثقافية وكل فنون الأدب. هذا الكتاب ينتمي الى مدرسة التحرر من الوهم [. . .] وهذه السنة التي بدأت بنشر (فيزيولوجية الزواج) [من تأليفه، هو، بلزاك]- الذي التمس منكم ان تسمحوا لي بأن أقول حكمة عنه-انتهت برواية (الاحمر والأسود)، نتاج فلسفة باردة ومنحوسة: إنها مفعمة بمشاهد يراها الجميع، بدافع من الحياء، وربما المصلحة الشخصية، تفتقر الى الصدقية. في هذه النتاجات

على الشوك، كاتب عراقي مقيم في لندن

تتمة القسمين الأول والثاني في الكرمل ٨١ ، ٨٢.

الأدبية الأربعة تكمن روح عصرنا، إنها تفوح برائحة الجثة، أعني مجتمعنا العليل.

إن مؤلف (فيزيولوجية الزواج) يبتهج في تبديد أوهامنا عن نعمة الزواج كمؤسسة اساسية في المجتمعات البشرية. أما (الاعترافات) [. . .] فتذهب الى أن الدين والالحاد ماتا كلاهما، كل منهما قتل الآخر، وليس ثمة عزاء للانسان المحترم الذي اقترف جريمة. وأما نوديبه فيسلط الضوء على مدينتنا، وقوانيننا، وحياتنا الثقافية، ويؤكد لنا مكرراً: «المعرفة»؟ . . . سقط متاع وسخف! من أجل ماذا؟ ما جدوى ذلك كله لي؟» [. . .] ثم، في كانون الأول، يأتي السيد ستندال ليعرينا من آخر آثار الانسانية والإيمان المتبقيين لنا، ويحاول أن يقول إن العرفان بالجميل ليس سوء كلمة، مثل الحب، والله، والملك، هي الأخرى، كلمات. ان (فيزيولوجية الزواج)، و(الاعترافات) و(تأريخ ملك بوهيميا)، و(الأحمر والأسود) جميعاً تعبر عن الأفكار الحميمة لاناس كبار في السن ينتظرون الشباب ليأتوا وينظموها، إنها سخريات حادة، وآخرها أشبه بضحكة عفريت يكتشف بارتياح أن في أعطاف كل شخص يوجد صدع من اللا أبالاة ابتلعت فيها كل مكاسب المجتمعات البشرية.

ويوماً ما، ربما، سيظهر أحدهم ويجمع بين هذه المقتربات الأربعة في مؤلف واحد، وسيكون للقرن التاسع عشر رابليه المخيف، ليأخذ حريته في الكتابة على غرار ما فعل ستندال في إلقاء ظل من الشك على القلب البشري.

بلزاك يكتب عن دير يارم

[. . .] لقد كتب السيد بيل كتاباً يزداد تألقاً فصلاً بعد آخر. لقد أنجز-في عمرٍ نادراً ما يفكر فيه الرجال في مواضيع كبيرة يكتبون عنها، بعد أن ألّف حتى الآن زهاء عشرين مجلداً من المؤلفات الممتعة والذكية جداً-عملاً لا يتذوقه إلا أناس من طراز رفيع. وصفوة القول، لقد كتب الأمير الحديث، رواية يمكن أن يكتبها ماكيا ڤيلي لو كان حياً اليوم ويعيش منفياً من إيطاليا.

ولعل العقبة الكبيرة أمام السيد بيل في التمتع بالشهرة التي يستحقها هي أن اولئك الأذكياء بما فيه الكفاية المؤهلين لقراءة (دير پارم) لا يمكن العثور عليهم إلاّ بين الدبلوماسيين، والوزراء، والمعنيين بالشؤون السياسية، ووجهاء المجتمع، والفنانين المتميزين، وبايجاز، بين الألف

والألف وخمسمائة إنسان من عِلية القوم في الشؤون الاوروبية. فلا تدهش، إذن، في أثناء الاشهر العشرة التي مرت على نشر هذا المؤلّف المذهل، إذا لم يقرأه أي صحافي، أو فهمه، أو درسه، أو أعلن عنه، او استعرضه، أو أثنى عليه، أو حتى اشار اليه مجرد إشارة. أنا، الذي اعتقد انني املك قليلاً من الخبرة في هذه الأمور، انتهيت من قراءته للمرة الثالثة: وقد وجدته افضل مما قرأته سابقاً، وشعرت في دخيلتي بضرب من السعادة التي يحس بها المرء عندما يرى صنيعاً جيداً يُنجز.

وأليس من الخير أن نجرب إنصاف رجل يتمتع بموهبة فائقة، سيبدو عبقرياً فقط في عيون بضعة من الناس من ذوي الامتيازات، هو الذي حُرم، بفضل تسامي افكاره، من نيل تلك الشعبية المباشرة لكن الطارئة التي يلهث وراءها اولئك الذين يغازلون الجمهور، لكنهم سيكونون موضع سخرية عند ذوي النفوس الكبيرة؟ إذا أدرك القارئ الاعتيادي أن لديه الفرصة للنهوض بنفسه الى مستوى الناس البارزين [. . .]، فإن (دير پارم) سيكون لها عدد من القراء بقدر قراء (كلاريسا) [لصاموئيل ريتشاردسون] لدى اول صدورها [. . .]

إن الدوقة هي أشبه بتلك التماثيل المذهلة التي تستدر الإعجاب بجمال فنها وفي الوقت نفسه تجعل المرء يلعن الطبيعة لأنها تبخل بنماذج من الحياة الحقيقية التي تستند اليها. عندما تقرأ الكتاب، ستبقي [الدوقة] حيناً أمام عينيك كتمثال سامٍ: ليس على غرار ڤينوس دي ميلو، أو ڤينوس مديتشي، بل ديانا تملك جاذبية ڤينوس الحسية، وعذوبة عذراء رافائيلية، وحيوية العاطفة الإيطالية. وفوق كل شيء ليس هناك شيء فرنسي حول الدوقة. كلا، إن الفرنسي الذي صنع هذا التمثال ونحت وصقل الرخامة لم يأتِ بشيء من بلاده لهذا العمل. لا ترتكب خطأ. إن كورين [تأليف مدام دي ستايل] ما هي إلا خربشة تافهة بالقياس إلى هذه المخلوقة النابضة بالحياة والمفعمة حيوية. لسوف تتوسم فيها العظمة، وستجدها فَطِنَة وذكية، ومشبوبة العاطفة، وجديرة بالتصديق دائماً، ومع ذلك أخفى المؤلف بعناية الجانب الحسي فيها. فليس ثمة كلمة واحدة في الكتاب تشير إلى الجانب الحسي في الحب، او ما يمكن ان يثيره. ومع ان الدوقة ، وموسكا، وفابريس، والأمير، وابنه، وكليليا، مع ان الكتاب كله

وأبطاله يمثلون، بشكل او بآخر، كل انواع العواصف من العاطفة، ومع ان هذه هي إيطاليا كما هي بالفعل، بكل الدهاء، والبراعة، ورباطة الجأش، والعناد، حيث يُمارَس فن السياسة العالية في كل ظرف، فإن (دير پارم) رواية أكثر طُهراً من طهرانيات والتر سكوت. أن تخلق كائناً نبيلاً، اكبر من الحياة، لا عيب فيه تقريباً، من دوقة تجلب السعادة لموسكا دون أن تخفي عليه شيئاً، من عمة تعبد ابن أخيها فابريس، أو ليس ذلك عمل استاذ. إنّ فيدر، بطلة راسين، العمل المتألق في المسرح الفرنسي، التي لم يجرؤ حتى الجانسنيون على إدانتها، ليست بروعة ولا كمال، ولا حيوية [الدوقة].

إن ضعف الكتاب يظهر في الاسلوب، أي، في الطريقة التي تُجمع فيها الكلمات (ذلك ان الأفكار التي تكمن وراءها، وهي فرنسية بصورة واضحة، تشد الجمل سوية). إن الاخطاء التي يرتكبها السيد بيل نحوية بصورة خالِصة: إنه مهمل وغير دقيق على غرار كتّاب القرن السابع عشر [...] فأحياناً يستعمل صيغة فعل دالة على زمانه بصورة خاطئة، وأحياناً يغيب الفعل، وأحياناً يكرر استعمال «هذا»، «ذلك»، «ذاك الذي»، «ماذا»، الى حد يرهق القارئ، وهو يذكرنا الى حد ما بالترحال في الطرق الفرنسية في عربة ذات نوابض ضعيفة. إن هذه الأغاليط الفاضحة تدعو للاعتقاد بضعف الاهتمام بالتفاصيل. بيد أنه إذا كانت اللغة الفرنسية بمثابة طبقة من الصبغ تكسو الفكرة، فينبغي ان يكون المرء متسامحاً تجاه أولئك الذين تنتشر الصبغة على لوحاتهم الجميلة، مثلما ينبغي ان يكون قاسياً تجاه اولئك الذين يرى المرء عندهم الصبغة فقط. واذا اصفرّت الصبغة بعض الشيء في مواضع عند السيد بيل وانحلّت في مواضع اخرى، فإنها ستتيح للمرء أن يَخلُص بسلسلة من الافكار تتتابع من بعضها البعض الآخر طبقاً لقوانين المنطق. إن جمله الطويلة مركبة بصورة ضعيفة، وجمله القصيرة معدَّة بصورة غير ملائمة. إنه يكتب الى هذا الحد او ذاك باسلوب ديدرو، الذي هو ليس كاتباً. بيد أن الأفكار التي تكمن وراء كتابته اساسية وحيوية، والعقلية أصيلة، وغالباً ما تكون منفّذة على نحو حسن. إنه ليس مثالاً ينبغي ان يُحتذى: وإنه لمما ينطوي على خطورة ان يعتبر المؤلفون انفسهم مفكرين عظماء.

إن ما يسعف السيد بيل هو عمق المشاعر التي تُضفي حياة على افكاره. إن اولئك الذين

يرون إيطاليا عزيزة عليهم، الذين درسوها او فهموها، سيقرأون (دير پارم) بسعادة. إن ذهنية، وعبقرية، ونمط الحياة، وروح هذه البلاد الجميلة تنبض بالحياة في صفحات هذه الدراما الطويلة، لكن التي تستحوذ على الاهتمام، هذه الجدارية الواسعة، المتقنة، الصارخة في ألوانها، التي تحرك القلب حتى الاعماق، وتشفي غليل، اكثر الناس حرصاً ونشدانا للكمال.

هيپوليت تين (Taine)

من المستغرب ان يزعم بلزاك أن «نقطة الضعف عند بيل هي اسلوبه»، على فرض أن الذائقة الجيدة تعني طرح الأفكار باسلوب منمق [. . .] في هذا الإطار يمكن القول، ان بيل كلاسيكي بما لا يدع مجالاً للشك، او بالأحرى وببساطة إنه تلميذ للأيديولوجيين، وتلميذ للفطرة السليمة، ذلك انه ينبغي القول إن الاسلوب المجازي إنما هو اسلوب غامض، وهو لا عقلاني ولا فرنسي.

. . . إن بيل واضح وضوح الاغريق ووضوح كتابنا الكلاسيكيين، اولئك الرجال ذوي الذكاء الخالص الذي يضرب على وتر الدقة العلمية.

منذ أقدم الأزمنة كان الفنان يختار عالماً خاصاً به. أما عالم بيل فينطوي على المشاعر فقط، وسلوك الأشخاص، وتقلبات المشاعر، وبكلمة، حياة الروح، وصحيح أنه بين الحين والآخر يلاحظ ماذا يرتدي الناس، واين يعيشون، والمناظر الطبيعية، وبوسعه أن يصنع حبكة من ذلك إذا شاء: و(دير پارم) تأتي مصداقاً على ذلك. بيد أن هذا ليس هدفه. ان له عينين للأشياء الداخلية فقط، للسلاسل من الأفكار والمشاعر. إنه سايكولوجي، وكتبه هي ببساطة عن تأريخ القلب الانساني. إنه يتجنب الكتابة عن الاحداث الدراماتيكية بصورة دراماتيكية. وقد قال هو نفسه: «إنه لا يرغب في أن يسحر روح القارئ بوسائل زائفة». من المعروف جيداً أن المبارزة، وتنفيذ حكم الإعدام، ومحاولة الهرب، مواضيع يتمناها الكتّاب، ونجدهم يبذلون قصارى جهودهم لخلق مواقف الترقب ومطّها، وكيف يجهدون في جعل حدث ما معتماً ومثيراً للاشمئزاز. وكلنا نتذكر الصفحات الأخيرة لمسلسلات من الكتب الكاملة وكيف نحبس أنفاسنا، ونتساءل: ماذا سيلي ذلك؟ إن هذه لحظة الفوز لكل تلك الكلمات من امثال «وفجأة»، ومثلها من العبارات المنذرة بالشؤم التي تترصدنا مع حشد من الاحداث التراجيدية، في حين

نقلب الصفحات بصورة محمومة، وبعيون ملتهبة، ورقاب مسمّرة للوقوف على النتيجة. لكن اليكم كيف يصف بيل حدثاً من هذا الطراز: «لقد انتهت المبارزة في لحظة: أصيب جوليان برصاصة في ذراعه، فربطها بمنديل، وبللوه بالبراندي والتمس الشيفالييه دي بوفواساس من جوليان، بأدب جم، أن يسمح له بمرافقته الى المنزل في نفس العربة التي أقلّته». إن الرواية هي قصة جوليان، وجوليان ينتهي الأمر به الى المقصلة، بيد أن بيل لن يسمح لنفسه ان يعالج هذا الموضوع كما يفعل بعض مؤلفي الميلودراما. إنه أرفع بكثير جداً من أن يجرنا الى قاعدة المقصلة ليرينا كيف يجري الدم؛ إن مشهداً كهذا، حسب رأيه، هو للقصابين فقط.

سانت-بيف: الأحمر والأسود

إن فشل بيل [ستندال] ينجم عن كونه جاء الى هذا الضرب من التأليف من خلال كتاباته النقدية فقط، الى جانب عدد من الأفكار المسبّقة الثابتة حول الموضوع. لم تُنعم عليه الطبيعة بالموهبة الغنية، الخصبة التي تتطلبها الكتابة القصصية التي تجعل الأبطال قادرين على الدخول بيسر، ثم يتحركون هنا وهناك كما يقتضي الحدث؛ إنه يرسم ابطاله استناداً الى فكرة او فكرتين في ذهنه يتصورها راسخة الأساس، وفي المقام الأول، مثيرة، والتي يُمضي وقته كله في تكرارها. إنها ليست كائنات حية، بل آلات مصنوعة ببراعة؛ في كل حركة تقريباً تجعل الواحد يستطيع تلمس الأدوات التي أدخلها الميكانيكي فيها، وها هي تمارس عملها من الخارج. في (الأحمر والأسود)، على سبيل المثال، سرعان ما يبدو جوليان ليس أفضل من هولة صغيرة مستحيلة وبغيضة، او وغد يمكن ان يذكّر بروبسپيير محكوم بوجود اعتيادي وعلاقات غرامية اجتماعية، وذلك في إطار الفكرة او الصورة التي رسمها عنه المؤلف: وفي واقع الحال ينتهي مصيره بالمقصلة. إن الصورة التي حاول المؤلف رسمها عن المكائد والأحزاب السياسية في تلك المرحلة تفتقر كذلك الى النضج المنطقي البطيء، الذي وحده يمكن أن يقدم صورة أصيلة عن المجتمع. هل سأكون فظاً؟ [لكأن الفظاظة أعوزته حتى الآن!] بعد أن شاهد الكثير من إيطاليا، وبعد أن عرف جيداً روما وفلورنسا في القرن الخامس عشر،

سانت-بيف، شارل اوغسطين (١٨٠٤-١٨٦٩): اكبر ناقد ادبي في القرن التاسع عشر في فرنسا، وشاعر، وكتب رواية في ١٨٣٤.

وبعد أن قرأ ماكياڤيلي كثيراً، أميره [يقصد كتاب الأمير لهذا الأخير] وسيرة حياة الطاغية الداهية كاستروتشيو، ان ذلك كله أساء الى قدرة بيل في فهم فرنسا وتقديمها في لوحات اجتماعية بالصورة الصحيحة التي تستحقها. إن رجلاً يتمتع بقدر من الاحترام التام في سلوكه وتصرفاته، وهو ما لم يكن عليه، ككاتب، يتعامل مع الأشياء من نفس المنطلق كما نفعل نحن، أما هو فقد كان يجد رياء في ما هو ببساطة إحساس شرعي بآداب المجتمع، وفهم معقول وصادق للحياة، كالذي نود ان نمارسه حتى في إطار رغباتنا.

وتعكس مراجعة سانت-بيڤ (الاعمال الكاملة) لستندال الصادرة في ١٨٥٤ مواقفه الشخصية، والتحفظات السياسية تجاه ستندال كهيدوني hedonist (ساعٍ وراء المتعة)، وإنسان لا يعجبه العجب (cynic)، ومحرض. وأهم من هذا، إنه امتدح ستندال كناقد مفعم بالحيوية لكنه اعتبره روائياً فاشلاً! وذهب سانت-بيڤ أبعد من ذلك، ففي ١٨٦٩ أطلق شائعة خبيثة مفادها أن ستندال دفع لبلزاك ليكتب ثناءه الشهير على (دير پارم).

أميل زولا (في ١٨٨٠)

عن ستندال السايكولوجي

ستندال كاتب سايكولوجي قبل كل شيء. لقد شخص السيد تَين طبيعة عمله بدقة عندما قال: إن بيك كان معنياً بالجانب النفسي عند الانسان. فستندال يرى أن الدماغ يمثل كل شيء عند الانسان، وهو لا يحسب حساباً لبقية الأعضاء. إنني أتصور، بالطبع، أن المشاعر والعواطف، والتصرفات الشخصية، كلها تعتبر جزءاً من «الدماغ»، من هذه المادة التي تفكر وتعمل. إنه لا يرى أن الأعضاء الاخرى في الجسم يمكن ان يكون لها أي تأثير على هذا العضو العظيم الأهمية، او على الأقل، يبدو له أن هذا التأثير ليس قوياً او ذا شأن بحيث يحسب له حساباً.

هذا الى أنه نادراً ما يأخذ في الحسبان المحيط، وبذلك أعني الهواء الذي يعيش فيه الأبطال ويتنفسونه. إن العالم الخارجي نادراً ما يكون له وجود عنده، فهو لا يهمه أين ينشأ بطله ولا أية

آفاق حددت وجوده. ان القانون الأساسي لعمله، إذن، يمكن أن ينحصر في دراسة ميكانزم النفس لتلبية متطلبات هذا الميكانزم نفسه، وهي دراسة فلسفية وأخلاقية بحتة للانسان... الانسان المنفصل عن الطبيعة.

إن اسم ستندال غالباً ما يُقرن ببلزاك، ومع ذلك لا يبدو أن الناس ترى الفجوة الكبيرة التي تفصل بينهما. إن السيد (تَيْن)، الذي يقارن بينهما، يبدو غامضاً في هذا الموضوع. فهو يخص ستندال بالجانب السايكولوجي، وما يتعلق بحياة النفس، أما عن بلزاك فهو يقول:

«ماذا لاحظ بلزاك (الكوميديا البشرية)؟ كل شيء، قد تقول، نعم، لكن كعالم، كفيزيولوجي للعالم الأخلاقي، كـ«طبيب في العلوم الاجتماعية»، كما دأب على وصف نفسه. ومن ثم إن حقيقة كون رواياته نظريات، وإن غالباً ما يجد القارئ نفسه أمام ضرب من المحاضرة الجامعية، إن هذه المناقشة والتعليقات هما مقتل اسلوبه».

أنا لا أفهم مقصد الناقد هنا مطلقاً. إن الطبيب في العلوم الاجتماعية ليس بحاجة الى النقاش والتعليق: إن كل ما يتعين عليه فعله هو طرح الحقائق. يلاحظ السيد تين طبيعة المزاج الأدبي عند بلزاك ويعتبرها، بلا مبرر، عيباً مهلكاً في فنه. أما الحقيقة فهي ان بلزاك بدأ بصورة علمية مناسبة بدراسة موضوعه، ويستند عمله كله الى ملاحظاته عن الكائن البشري.

وهكذا يجد نفسه، كعالم الأحياء، يولي اقصى اهتمامه بجميع اعضائه الى جانب بيئته. وبالوسع تصويره واقفاً في غرفة التشريح، وبيده المبضع، وهو يرى أن الانسان لا يملك دماغاً فقط، مدركاً أن الانسان أشبه بالنبات في اعتماده على التربة...

أما ستندال فيبقى معتكفاً بصومعته الفلسفية، يناقش بضع أفكار مختلفة، معنياً برأس الانسان فقط، ومصغياً الى كل نبض من نبضات الدماغ. إنه لا يكتب روايات لكي يحلل جانباً من الواقع، كائناته واشياءه الفيزيقية، بل يكتب روايات لكي يطبق نظرياته عن الحب، ويطبق نظرية كوندياك عن كيف تنشأ الافكار. إن هذا هو الفرق الكبير بين ستندال وبلزاك، إنه فرق جوهري، ولا ينبع من مجرد مزاجين متعارضين، بقدر ما ينبع من فلسفتين مختلفتين.

وفي الحصيلة، ان ستندال هو الصلة الحقيقية في السلسلة التي تربط رواية اليوم برواية القرن الثامن عشر. كان يكبر بلزاك بستة عشر عاماً، وينتمي الى عصر آخر. إننا بفضله نستطيع ان ننتقل الى الرومانسية، ونعيد تكوين صلة مع العبقرية الفرنسية القديمة. بيد أن ما أريد التوكيد عليه على وجه الخصوص هو ترفعه على الجسدي، وصمته بشأن المعالم الفيزيولوجية للانسان، والدور الذي تلعبه البيئة المحيطة به.

[. . .] أنا أحب (دير پارم) أقل [من الاحمر والاسود]، لا شك، لأن الابطال يتحركون في محيط أقل إلفة بالنسبة لي. وإذا شئتم رأيي، تعيّن عليّ أن اعترف بأنني أجد صعوبة كبيرة في تقبل إيطاليا ستندال كايطاليا معاصرة. في رأيي، إنه صوّر بدل ذلك ايطاليا القرن الخامس عشر، مع كل مؤامرات السموم والمبارزات بالسيوف والجواسيس وقطاع الطرق المقنّعين–وكل مغامراتها الخارقة للعادة، حيث يترعرع فيها الحب في برك من الدماء. أنا لا أعرف كيف يفكر السيد تَيْن بشأن مسائل الحب في العمل الروائي، أما حسب رأيي، فإن الحبكة لا يمكن ان تشوه اكثر من ذلك، ولا شيء يمكن أن يبدو مشابهاً لاوروبا في ١٨٢٠. بالنسبة لي، إنها كلها والتر سكوت خالصة، ناقصاً العبارات الأنيقة. ولعلي على ضلال.

[. . .] حسن، يبدو أنني ادركت اخيراً سبب عدم ارتياحي. ان ستندال منطيق بقدر تعلق الأمر بالأفكار، لكنه ليس منطيقاً في حقل التأليف او الاسلوب. وتلك هي الثغرة عنده، العيب الذي ينتقص من منزلته. أو ليس هذا مدعاة للاستغراب؟ هاكم نفسانياً من الطراز الأول، من يستطيع حل العقدة المعقدة من الأفكار ببعد نظر منقطع النظير، ويستطيع ان يبين كيف تترابط استجابات النفس سوية، وكيف يتابعها بالتفصيل، ولديه تحت تصرف يديه وسيلة للتحليل، المنظم يفسر بواسطتها كل حالة متعاقبة من حالات الذهن. حتى إذا جئنا الى التأليف، الى الكتابة الفعلية، تخرج كل هذه المنطقيات المذهلة من النافذة. إنه يكتب الأشياء على عجل وجزافاً، جملة بعد جملة تبدو أنها تسيل من قلمه على الماشي. ليس هناك منهج، وليس هناك نظام، أو ترتيب من أي نوع؛ إنها مجموعة أشياء مختلطة بغير نظام، فوضى متكلفة فوق ذلك، شيء يبدو أنه يفتخر به. مع ذلك، هناك منطق في التأليف والأسلوب الذي هو في

آخر المطاف أشبه بذلك الذي يتحكم بالحقائق والأفكار. إن منطق فكرة معينة يفرض الطريقة التي ينبغي طرحها من خلالها؛ إن منطق فكرة معينة لدى شخص معين يحدد منطق الكلمات المقتضاة للتعبير عنها. لاحظْ أن هذا لا علاقة له بفن البلاغة أو اكتساب أسلوب متألق وجميل. إنني أقول ببساطة، إن في لب الذكاء المتفوق الذي يتمتع به ستندال ثمة ثغرة، أو أسوأ من ذلك، تناقض. إن المنهج يخونه عندما ينتقل من الفكرة الى اللغة [. . .]

إن ستندال كاتب كبير كلما قاده منطقه المغري الى حدث غير موضع شك في أصالته حول الوضع البشري؛ بيد أن منطقه ليس أكثر من حذلقة عندما يحرّف سايكولوجية أبطاله في محاولة لجعلهم كائنات فريدة ورفيعة المنزلة. إنني اعترف بصراحة تامة بأنه في هذه الحالة يجعلني غير متعاطف؛ إن نبرته الدبلوماسية الغامضة، وسخريته اللاذعة، هذه الأبواب التي يبدو أنه برصدها بوجه الاشياء، ومع ذلك لا يوجد خلفها سوى الفراغ المتكلف في أغلب الأحيان، إن هذا كله يثير اعصابي. مثل بلزاك، إنه أب لنا جميعاً، لقد أتى بفن التحليل في الرواية، وكان فريداً أو رائعاً، بيد أنه كان يفتقر الى مزايا الروائي الحقيقي الجبار. إن الحياة اكثر بساطة.

ليون بلوم

تثبت حياة ستندال أن منهجه الذي يتّبعه لتلبية حاجاته، لا يحقق سوى نتائج ناقصة. وتلك هي الحالة التقليدية مع المنظّرين والمفكرين: إن حياتهم تلقي ضوءاً على نظرياتهم. غالباً رغماً عنهم، لكنها نادراً ما تأتي مطابقة لها [. . .] وكان لثقافة القرن الثامن عشر وأيديولوجيي الامبراطورية تأثير كبير عليه. من بين اصنامه – في شبابه– كان مونتسكيو، ودي تراسي، وهلفتيوس، الى جانب شكسبير. وكان يؤكد أن هلفتيوس كان «اكبر فيلسوف انجبته فرنسا». كما أنه اعتبر «منطق» كون ياك، أحد الدروس المهمة التي استفاد منها، وهو ما كان مدرّس الرياضيات ينصحه بشأنه: «ادرسه جيداً، يا ولدي، إنه أساس كل شيء». . . وقد أشار ميريمة مرة الى ان كلمة Logic (المنطق) كان ينطقها بصورة خاصة: «إن علينا، في كل شيء، أن نسير بهدي الـ Lo-Gic، تاركاً فاصلة – في لفظها– بين المقطع الأول وبقية الكلمة».

اشتراكي فرنسي معروف، ورجل دولة (في النصف الاول من القرن العشرين). وكان كاتب مقالات وناقداً لامعا. كتابه عن ستندال مهد السبيل لكتابات نقدية لاحقة، ولا يزال يحتفظ بأهميته.

مثل هلفتيوس، ومثل كونديالك، كان امبريقياً، وحسياً، وعقلانياً؛ مثلهما، كان يعتبر الحواس أساس المعرفة كلها؛ ومثلمها، كان يعتقد أن الافكار تنبع من الأحاسيس المكبوحة والمعممة؛ ومثلهما، في الوقت الذي كان يضع حدوداً لدور العقل في التصنيف المنطقي للتجربة، كان يؤمن بسلطانه التام على الطبقية.

[. . .] ورغم كل الفوارق، إن مبدأ «البيلية» [من اسمه بيل] يلتقي مع نيتشة. إن بعض الافكار لحم للسادة، والبعض الآخر كلأ للعبيد. لكن نيتشة، الذي ينسب الى سوبرمانه احياناً فعلاً بطولياً، وأحياناً أخرى حياة رهبنة، كان قادراً على تحقيق نصره بصورة مثالية. أما ستندال فعلى خلاف ذلك، يواجه نخبته بالواقع اليومي إنه يزجّ بهم في الحياة الاجتماعية، في ذلك الروتين من العلاقات المتبادلة، والواجبات المرهقة. والعلاقات الصغيرة التي يفرضها العالم علينا؛ او بعبارة أخرى، بدلاً من أن يتصور، مثل نيتشة، نخبة مكللة بالنصر، يبدأ من نخبة معذبة ومضطهدة تقريباً [. . .]

يجب أن ننظر الى الأشياء بعين صافية، متجنبين كل المظاهر المضللة؛ «إن الخطأ في كل شيء هو عقبة أمام السعادة». عندما تكتب بصراحة وعلى المكشوف، فإن البوليس يقف لك بالمرصاد. وعندما تفعل شيئاً. أو تفكر، فإن الجمهور يصبح في موقف الرقيب. لذا يتعين عليك أن تتحايل على العالم كما لو كنت تضلل الجواسيس؛ ولأجل تحقيق ذلك ستملأ اوراقك الخاصة بأسماء مستعارة، وبكلمات لها معانٍ خاصة، وتناقضات متعمدة؛ وتخفي أفعالك وراء انصياعك لقوانين المجتمع. . .

وقد سبق أن أكدنا: أمام أي من أفراد النخبة، الذي يجد نفسه مضطهداً او مهدداً من العالم المعادي، يصبح الرياء الوسيلة الوحيدة للتمتع بالاستقلالية. فلنخف أصالتنا وخلافاتنا عن المجتمع، ونستجيب الى التنازلات التي يتطلبها؛ حتى إذا ضمنا راحة بالنا وراء هذا التواري الكاذب، عشنا خفية، بما يتماشى مع اهوائنا وفلسفتنا.

إن رسالة ستندال الغريبة التي كتبها الى شقيقته بولين في ١٨٠٧، هي وثيقة تلقي ضوءاً على هذه السياسة بكل ما تنطوي عليه من صراحة فاضحة [. . .] ينصح ستندال اخته بالزواج من رجل غني، بلا حب، لنفس السبب الذي يدين فيه المجتمع قلة احتشام الفتيات غير المتزوجات، لكنه يتسامح مع كل الحريات التي تمارسها الزوجات الشابات. فما هو دافع ذلك، في آخر

المطاف؟: اكتساب بعض الحرية في «البحث عن السعادة»، لتحصل بولين على استقلالها بعد ان تدفع للمجتمع ما يقتضيه، وبعد ذلك تستطيع ان تحصل على سعادتها بطريقتها الخاصة. إن ذوي المنازع الرومانسية يتصورون انهم سيجدون الباب مشرعاً والحرية في كل مكان، بيد ان الكتب، «هذه الكتب اللعينة»، هي التي تغذي اوهامهم الجامحة.

[. . .] في السياسة، قادته كل القناعات المدروسة الى الديمقراطية. لقد استجاب فوراً الى دروس مونتسكيو وروسو. وكان متحمساً للمجلسين، وبوسعنا ان نتذكر ان جوليان سوريل، عرّض نفسه في المعهد اللاهوتي. الى اسوأ انتقام لأنه قرأ Le Constitutionnel الوثيقة اللبرالية في ذلك الزمن. على انه في حين أن العقل يعترف بالديمقراطية كأفضل نظام للحكم ويقف ضد كل تمييز اجتماعي بين البشر، فإن القلب والاعصاب يتطلبان تلك المشاعر المتساوقة تماماً التي لا تحققها سوى النخبة: «كان لديّ ولا أزال اكثر الامزجة ارستقراطية. إنني على استعداد للقيام بأي شيء من اجل سعادة الجماهير، بيد انني أفضل قضاء خمسة عشر يوماً من كل شهر في السجن على أن أعيش بين اصحاب الحوانيت». ونفس هذا التناقض نجده في نظرته الاستيطيقية. فعنده ان ادوات الفنان تشتمل على «تقنية» معينة ومحددة، او بكلمة اخرى، على شيء علمي، . . . لكن الالهام الخلّاق، في الوقت نفسه، ونشوة التأمل في الجميل ينطويان على شيء غامض، شيء حالّ (محايث) في الحياة الداخلية، شيء من الوحي يتعذر وصفه لأنه ينبع من اكثر المناطق سراً في القلب. . . ونفس التناقض يصدق على كتابته: منطقي بحت عندما يتحدث عن المشاعر او الكائنات، وشاعري بحت عندما يصفها.

بيير باربيري

حول السياسة في (دير بارم)

[. . .] إن وجهة النظر النقدية البرجوازية عن الرواية واضحة، واضحة جداً: إذا كانت (الاحمر والاسود) رواية القلق عن رجل قلق، فإن (دير بارم) رواية الاطمئنان والاسترضاء عن رجل في حالة سلم مع العالم، الذي وجد في الفن خلاصاً لمتاعبه. فهل هي ضرب من المباركة؟

بيير باربيري درّس في حلب وبيروت بين (١٩٥٢-١٩٦١). . كتب دراسات مهمة عن بلزاك، مثل (بلزاك ومرض القرن)، و (اساطير بلزاكية)، و (عالم بلزاك). وله كتابات اخرى عن الواقعية، وغيرها، وهو معنيّ بالعلاقات الطبقية التي تنعكس في النصوص الادبية.

بيد ان الاعتراض ينهض في الذهن على الفور: في حالة سلم مع العالم؟ هذا الرجل [ستندال] الذي سيكتب بعد ذلك (لاميل)؟ ومن هو الذي توقف عن كتابة (لوسيان لوفان) خوفاً من البوليس؟ في حالة سلم؟ الكاتب عن الاوغاد، هذا؟ كلا، حقاً، إنها لا تثبت على محك النقد او التحليل. وفي الواقع إن بوسع المرء أن يرعى بوضوح المصيدة التي وضعها هؤلاء السادة: يحيا الفن، الذي بفضله انتهى الصراع بين الطبقات! يحيا الفن، الذي حل بجرة قلم مشاكل العالم! لقد هلل لها اندريه جيد: «لقد كتبت الرواية بالكامل لأجل المتعة». فلتحيا المتعة!، التي تعني، أو ليس كذلك، الى الجحيم مع «الاشياء الاخرى»، او بكلمات اخرى، مع التساؤلات الثقافية. فرغم ان المرء قد يعجب بالرواية، فعليه ان يحتج على هذا؛ أي على المرء ان يتحسس مغزى هذا الابتعاد الظاهر عن الصراع الطبقي في الرواية الستندالية، وعن هذا اللجوء الى شكل من اشكال العالم الفردوسي، هذا الهروب الظاهري، هذا الامتناع الظاهري عن الحديث عن فرنسا والوضع الراهن، في روايته لم تعد النقود والمصالح تلعب فيها الدور نفسه بصورة جلية كما في روايات ستندال السابقة.

لقد اغمض النقاد البرجوازيون دائماً عيناً واحدة عن (الاحمر والاسود) والنصوص المشابهة لها (أرمانس، ولوسيان لوفان). ومن جهة اخرى طربوا كثيراً لدير بارم. وهو ليس عيب دير بارم، ومع ذلك يتعين علينا أن نفهم سر ذلك.

لم ير بول بُورجيه، الروائي والناقد في الشؤون الاخلاقية، والريشة بين اسنانه، في جوليان سوريل لا اكثر ولا أقل من «السايكولوجية الارهابية الغادرة، والكومونة، والبولشفيك». وقد اعيد نشر ذلك في ١٩٢٥ ليس في نشرة يمينية متطرفة، بل في المقدمة التي اعدت لطبعة اكاديمية مهمة عن (المؤلفات الكاملة) لستندال! في تلك الايام كانت البرجوازية ناصعة الجبين. أيّ منهم يجرؤ اليوم على كتابة شيء كهذا؟ لعلهم اليوم سيشغلون أنفسهم بـ «سحر» جوليان. ومع ذلك لم تتغير البرجوازية . بل لقد تردّت كثيراً. وعلى أية حالة انها لم تعد قادرة على مواصلة النضال بالطريقة التي تتمناها. لقد رأى بول بورجيه في جوليان «عامياً تحول من طبقة الى اخرى». ولم يدنْ هذا «التحول الطبقي». بل لاحظ، في القرن السابع عشر (عند موليير، على سبيل المثال)، ان هذا التحول تم على نطاق عوامل بأكملها. لذا إن مثل هذا التحول لم يعرّض في تلك الايام المجتمع ولا الافراد الى الخطر. على النقيض من ذلك، حقق، بفضل حكمة «التدرج خطوة

خطوة»، تجديد النخبة الحاكمة. وفي القرن التاسع عشر، من جهة اخرى- وهذا ما لم يدركه ستندال فحسب بل و(بنزعة اجرامية، اوليس كذلك) شجع عليه- تم تحقيق هذا التحول الطبقي بصورة غير حضارية، حيث تحطمت عوائل وتحلل افراد [. . .] وبورجيه لم ينبس ببنت شفة بقدر تعلق الامر بأسباب هذا التحول الطبقي بعد الثورة. ولم ينطق بكلمة ايضا عن فوضى، الحركة الاجتماعية. وبوسع المرء ان يرى لماذا تبدو (دير بارم) أقل إرباكاً، لأنها رواية يتحرك فيها الافراد فقط، وليس المجتمع، والتي فيها لم يكن «التقدم في المجتمع» ظاهرة جماعية، وفيها تكون الكلمة الاولى للمكان، وليس ثمة «صورة واضحة» للتحول الاجتماعي، او ان «الثورة» في الافق. نعم، هناك تناوب بين التقدم والانتكاس؛ نعم، كانت ثمة انتفاضة صغيرة بعد موت الامير [في رواية دير بارم]؛ بيد انه لم تكن هناك حركة في عمق المجتمع، ومن ثم إن مبادرات ، وردود فعل الافراد لم تعد لها نفس الاهمية كما في الروايات عن الثورة البرجوازية التي كانت قيد الاعداد في فرنسا. وكانت هذه تنطوي على الاقل، على بعض الغذاء للتفكير وشيء يرفع المعنوية، لدى بعض القراء. فلماذا أمدّ ستندال القراء الامتثاليين بما يبدو مجرد فرص للهو؟ وفيم كل هذا اللعق للشفاه الانتقادية في هذا «التجرد من السياسة» في الرواية؟ لماذا، ايضاً، هذا التجرد من السياسة؟

لا شك في ان المسألة كلها تكمن في التخلي عن (لوسيان لوفان). ما دام التأريخ بلغ درباً مسدوداً، وكتب على رحلة البطل أن تتعثر، فثمة شيء واحد فقط يمكن عمله إذا أراد المرء ان يكتب (hi) story، أي، إذا أراد ان يعبّر، بالرغم من كل شيء، عن حياة المرء الداخلية، اذا شاء المرء أن يؤدي «واجبه» كمن يعيش من قلمه: وبالذات، في العودة الى زمان ومكان لا يزال التأريخ فيهما منفتحاً الى المستقبل، ولم تكن عوائق المجتمع البرجوازي المعاصر تفعل فعلها. باختصار، زمان ومكان لا يزال فيهما تطور العلاقات الاجتماعية حراً ومنفتحاً، مستقبل اصبح الآن في فرنسا ماضياً. وهذا هو ما كان متحققاً بصورة تقريبية وجاهزة في «إيطاليا». وبين (لوسيان لوڤان) و(دير پارم) راجع ستندال كثيراً «الحوليات الايطالية»، في نصوص القرن السابع عشر: بيد أن عودته الى وضع سابق لم تكن كلها بسبب بقائه في إيطاليا [. . .] وفي الواقع إن هذا كله يعود الي البحث عن تضاريس جديدة. . .

انها الآصرة غير المتوقعة مع الثورة الفرنسية التي ستضفي على الموضوع كل قوته الحاسمة:

ميلان المتحررة على يد بوناپارت في ١٧٩٦ تمثل، في لحظة اعجوبية قصيرة، تحقيق الحرية القديمة الطبيعية في إيطاليا سوية مع الحرية الجديدة في فرنسا، الحرية السابقة للبرجوازية والسابقة للارستقراطية وحرية الشعب.

لحظة غريبة مثيرة للدهشة: إيطاليا، بلد الفطرة، تصبح أكثر فطرية عندما يخلّصها جنود الثورة، ذوو الاسمال البالية، لكنهم فطريون كذلك، من النمساويين [. . .] حيث يجد المرء نفسه في وضع غير معاق، لكنه كان صباح قرن وضاء، في حين كانت (لوسيان لوڤان) رواية حلول الليل، او على وشك ذلك، رواية عن نهاية عصر واحتوائه النهائي من قبل البرجوازية.

ان فعل الهروبية الأدبية ينطوي هنا، إذن، على مغزى سياسي عميق: بوسع المرء أن يكتب رواية عن السعادة فقط عند مقايضة المجتمعات الأدبية. أي اذا كان المرء غير قادر على تغيير المجتمع القائم او تصور ان المجتمع القائم سيتغير يوماً ما، فبوسعه تبني مجتمع آخر في كتابته. وبالتالي، سيتغير كل شيء في المظاهر والأهمية.

[. . .] ان المعارضة في (لوسيان لوڤان) [. . .] لم تعنِ شيئاً قط. بيد أنها تعني شيئاً في ميلان في ١٧٩٦. لأن التأريخ لا يزال له فرصة. إن كل الصيغ التي تبدو فارغة في (الاحمر والاسود) استمرت في تلاشيها في الجوهر في (لوسيان لوڤان) او انها اصبحت خالية تماماً منها. أما في (دير پارم) فهي مفعمة بحيويتها او في حالة حسنة [. . .] وهكذا إن الابداع والمشاريع الحياتية اصبحا في كل مستوى وفوق كل شيء (بالنسبة للمواطن الفرنسي في ١٨٣٩) في مستوى الكتابة الروائية، ممكنين وقابلين للتفكير فيهما.

لقد قال فلوبير ما أتعس المرء حين يجد نفسه مجبراً على استعادة قرطاجة الى الحياة ثانية! أما ستندال فليس بحاجة حتى الى تبرير نفسه: كيف يجد المرء نفسه بحاجة ماسة للايمان بالحياة ليعيد خلق إيطاليا محررة بواسطة الثورة الفرنسية! ان الفرق لا يكمن في طبيعة كل من الكاتبين فحسب، بل وفي موقفيهما المختلفين والوسائل التي تم فيها تذويت هذه الاشياء:

ففي ١٨٣٩، كان الناس لا يزالون متفائلين، على الرغم من انسداد السبل، حتى ولو بمواصلة الايمان بقيمة الحلم، في حين ان الحلم سيصبح مدعاة للضحك في أيام فلوبير، وشيئاً فشيئاً سيكون مدعاة للهزء به او التخلي عنه. وهكذا ببساطة، اصبحت هناك حاجة، في فرنسا عام ١٨٣٩، عشية مجيء Guizot الى السلطة، الى إعداد بديل. وستحقق إيطاليا يوتوپيا مزدوجة: يوتوپيا

جغرافية واخلاقية (بلد الفطرة)، ويوتوپيا سياسية (البلد الذي لم تظهر فيه بعد التناقضات). إنه عصر ذهبي.

[. . .] هذه الرواية التي تحوم حول فكرة السعادة، هي رواية واقعية في إطار ما تنطوي عليه كتابات ستندال بعامة: فابريس يفكر فقط بالمغامرات، والأبهة، والمجد، لكنه مع العائلة الفلمنكية حيث أقام بعد ان اصيب بجرح، بصحبة أنيكن الصغيرة، تساءل، مثل جوليان في صحبة مدام دي رينال: «ترى هل يمكن ان يكون وضعي افضل في مكان آخر؟» ومع ذلك سيرحل، لكنه فقط ليواجه المشكلة نفسها ثانية: هل سيعيش في أمان بحسب قوانين النظام، مع خيله وعشيقاته، أم سيعيش في خطر؟ أتراه يحب مارييتا أم لا فاوستا؟ لا شيء من هذا تماماً. لكنه لا يستطيع مقاومة رعشة ركوب المخاطر. وفي كل مناسبة ينطلق التماساً للمغامرات ولا يحصد سوى الكارثة. وعلى طريقته هذه، يبدو فابريس رافضا دائماً لنمط الحياة البرجوازية. إن الولع في سرد قصص المغامرات لا يلغي الجانب التحليلي: المغامرة لا تعيد خلق العالم، ولا كذلك رفض المغامرة. إن الشيء نفسه تماماً ينسحب على [عمته الدوقة] سنسڤرينا: موسكا يوفر لها وضعاً جاهزاً وسعادة جاهزة، وباستمرار يتحدثان عن الاعتزال والحياة في دعة وهدوء، بيد أن هناك دائماً التطلع الى إغراءات الحياة. وبلغة أقل دراماتيكية يجد المرء هنا ثانية المأزق الذي يشكل جوهر الميثولوجيا البلزاكية، وبصورة أعم، ميثولوجيا الرواية الرومانسية: فيما لو عشت حياة رضية بطيئة على جزيرة صغيرة أو ان تصرف طاقتك وتحرق الحياة [. . .]

نقطة أخرى من إبداعات ستندال هي أن الاطار العام يبقى لبراليا على نحو صارخ ويتخذ طابعاً نقدياً باستمرار: هاجس رئيس اساقفة پارما تجاه الطموح الذاتي (الذي يعكس بصمات المفكرين الاحرار وڤولتير)، وتجاه كل تلك الافكار حول «سعادة اكبر عدد من الناس»، تلك الهرطقة من بنات افكار القرن التاسع عشر؛ وكذلك، ايضاً، محاولة الأمير [أمير پارما] لعب دور لويس الرابع عشر رغم صغر مملكته. يعيد ستندال صياغة الخطاب الرجعي الذي كان سائداً في بداية القرن التاسع عشر ويقابله بخطابه التقدمي الساخر: تثمين لكل ما هو أصيل وشخصي، أو إحساس بحقوق الانسان العامة، وإضفاء ظل من السخرية على كل ما هو استبدادي. وكذلك، كما هو الحال دائماً مع ستندال، ليست السهام موجهة فقط الى النزعة المحافظة والظلامية عند النبلاء: إنها موجهة الى كل النزعات المحافظة، لدى النبلاء والبرجوازية. . . فالأب بلانية abbe Blane ' s

الطيب يتنبأ بأنه «في غضون خمسين عاماً قد لا يكون هناك مكان لحياة الترف» : وهذه تنم عن موقف سان سيموني لم يكن ستندال ضده .

[. . .] إن الاسترسال الروائي بحد ذاته، ومنطقه، وتماسكه، والتساؤلات التي يثيرها، ولحظات الإشراق والخيبة، ذلك كله ينطق باحساسٍ بحرية مكبوتة لتذوّت نفسها بحكم فقدان الفرصة، رغم آمال ووعود ١٧٩٦ ، في تحقيق ذاتها في العالم . بيد ان هذا التذويت–نقطة اخرى مهمة من النقض الديالكتيكي–ليس من طبيعة ارتيابية او متشائمة . الدليل؟ دخول الفرنسيين ميلان، في حالة مفعمة بالنشاط والبهجة، لكأن الستارة رُفعت، في مقابل الفوضى الهائلة لواترلو [آخر معارك نابليون، الخاسرة] التي تم تصويرها من تحت . لكن أوليس ما يدعو للدهشة أن واترلو طورت كمعركة وليس كهزيمة، وأن نبرة الكارثة كانت غائبة؟ إن هذا التباين الأساسي مع واترلو في (بؤساء) ڤكتور هوغو هو ليس التباين الوحيد بين وجهة نظر محدودة [بالأصل نظرة عين دودة] ونظرة كونية شاملة . فعند هوغو تمثل واترلو الانهيار المثير والحاسم لعالم ولبطل (سوية مع، ضمناً، الوعد بالنصر يوماً ما، وبالنور الساطع، وبكل الآمال)، أما بالنسبة لستندال فهي ببساطة مسألة تتعلق بحادثة معينة واحدة في حياة شاب . . . إن نابليون ستندال ليس رجلاً جاء ليزعج الله . إنه رجل ببساطة، والصورة التي كوّنها عنه الآخرون . لا المعجزة ولا الكارثة لازمت اصله، بل دلائل . وفي هذا العالم من الدلائل يحاول الابطال ان يعيشوا . ونقيضاً لذلك، مع ذلك : حول هذه النقطة يحوم ستندال لكنه يغيّر ايضاً .

أوليست (دير پارم) في حقيقتها رواية بلا أبطال؟

من هو، بالفعل، بطل (دير پارم)؟ مثل هذا السؤال يبدو لا معنى له لو طرحناه بصدد روايات ستندال الأسبق، التي هي خطيّة (سيرة بطل واحد) ومركزية (تحيل كل شيء إلى هذا البطل الفرد) . لكن هنا؟ في البدء كان البطل، بشكل ما، [مدينة] ميلان بعد تحريرها، سوية مع سكانها الذين وقعوا في الحب بجنون . ثم، لفترة طويلة، ولفترة طويلة أيضاً، عندما غاب عن پارما، لا سنسڤرينا . وفي أحيان أخرى، موسكا، المحب الذي كانت الغيرة تنهشه . ثم فابريس مرة أخرى، وأكثر وأكثر بصورة مانعة، فابريس الذي لم تكن [عمته وعاشقته] سنسڤرينا أكثر من مرحلة في تطوره عندما تمتنت علاقته بكليليا . في الحقيقة، إن السؤال يصعب تقديم إجابة كاملة عنه . ليست هناك بؤرة مركزية حول سلسلة معينة من الأحداث

في هذه الرواية التي لا يكاد ينطبق عليها عنوانها التنصيري. لا بدّ أن ذلك تم اختياراً. ولم يكن دير پارما هو الدير فقط الذي اعتزل الحياة فيه فابريس؛ إنه في اطار ما مدينة پارما، التي تحدث فيها أشياء غير اعتيادية. لقد أراد ستندال أن يكتب ليس قصة عن فابريس وحده، بل قصة عن جماعة، عن شعب بكامله، وفي آخر المطاف، شيء يدعو للسخرية أم لا، إنها پارما التي كانت موضع تساؤل، وليست المصائر النهائية لأفراد معينين.

على أن الطريقة التي كتبت بها - بسرعة - ومقترب الهاوي لا يقدمان تفسيراً تاماً لعدم التماسك الظاهر في الرواية وانبتار نهايتها. كان ستندال يجرب تباعاً موضوع «فابريس في واترلو»، ثم «سنسڤرينا - موسكا - فابريس»، ثم «فابريس وكليليا»، كل هذه «الثُّمّات» التي كانت في غالب الأحيان «في الوقت نفسه» جاءت الواحدة فوق الأخرى. وفي النهاية، وإذا لم يُبْدِ المرء اهتماماً كبيراً بالتركيز على فابريس وكليليا في الفصول الأخيرة، فإن (دير پارم) رواية بلا أي بطل حقيقي أو شخصية متميزة. وفي هذه الحال سيستغرب المرء إذا لم يكن الكتاب يمثل، في ١٨٣٩، أزمة معينة في الرواية التقليدية، أو على أقل تقدير تساؤلاً معيناً بشأنها، ومن ثم شيئاً من التساؤل حول موقع، ودور، وقيمة الفرد في العالم. إن المتعة الناجمة عن رواية حوادث ومغامرات، وتحليل أوضاع، تبرهن على أنها أقوى من الرغبة في كتابة عمل روائي متماسك: إن التماسك يمكن العثور عليه في مكان آخر، والمتعة ستتحقق بطريقة جديدة، في هذا الاطار ان الفصل المكرّس لواترلو يشير إلى أمام: إلى رواية الجمهور، الرواية التي تتعامل مع الأفراد مختلطين كلهم سوية ويعيشون جنباً إلى جنب؛ إنها رواية عن هيجان كبير وغني يكون فيه الفرد عبارة عن نقطة واحدة فقط. فَكِّرْ في (أرمانس)، تلك الرواية المركزة بالكامل على حالة فقط! لقد اتسع عالم ستندال. لم يعد هناك أبطال نموذجيون بالمرة. لم يعد الفرد «هو» الرواية لأن الفرد لم يعد «هو» العالم. لقد آل الأمر بالأنانية إلى ما يلي: تحرر في اطار «النموذج الفرنسي» في الرواية السايكولوجية والذاتية التي أصبحت الشكل الملائم للحظة معينة في تطور المعرفة الأدبية؛ وانتقال إلى الإبداع في كتابة شيء رمزي لم يعد ستارة المسرح لخلفية بل الموضوع نفسه. في هذا الاطار، تعتبر (دير پارم) ملحمة. فهل يعني هذا - وعلى المرء أن يتوصل إلى هذا، أن يعود دائماً إلى هذا - أنها رائعة ستندال؟

هل هي رائعة كاتب؟

إن ما سأقوله سيبدو متناقضاً مع ما قلته في البداية. مع ذلك، لا مندوحة من الكلام بلا غموض، ورغم إدراك الإشكاليات المترتبة عليها. أي امرئ يطرح أسئلة معينة بشأن هذه الرواية – وستندال يشجع على ذلك . . لا بد أن يبقى حائراً بشأن هذا (الدير)، النص المقدس، وواسطة العقد ضمن تقاليد الرواية وضمن تقاليدنا الثقافية، وينطوي على كل ضروب المؤامرات الصامتة إلى هذا الحد أو ذاك، التي استعملت بصورة مكشوفة إلى هذ الحد أو ذاك للتقليل من شأن الروايات الثلاث الأخريات، إلى مرتبة من النصوص التي مهدت السبيل. حسن، سأعترف بها، مخاطراً بترويع حراس ثقافتنا: إن (دير پارم)، رغم كل أهميتها، هزتني أقل من (أرمانس)، و(الأحمر والأسود)، و(لوسيان لوڤان). هذه الروايات الثلاث تتحدث إليَّ بصراحة. أما (دير پارم)، في مجملها، فتشغلني بالعديد من الطرق الملتوية في قول الأشياء. إن متعة المغامرة، وسحر الأبطال، والعالم المسرود بهذه الصورة الململمة، نعم. لكن أوَلَمْ يعودنا ستندال على شيء آخر؟ سيكون من السخف أن «نصم» (دير پارم) بأنها مجرد تراجع خطوة إلى الوراء بالمقارنة مع ما تم قبل ذلك [. . .]

لنذهب أبعد من ذلك. لقد كانت السلطات هي التي دفعت ستندال إلى كتابة (دير پارم). لقد صنع ستندال خير ما هو ممكن من شيء رديء، وبصورة رائعة. لكنْ ألا يمكننا أن نتصور كيف ستكون [رواية] (لوسيان لوڤان) لو أتيح له أن ينجزها؟ لأجل هذا لا تبدو لي (دير پارم) رائعة ستندال بأي شكل من الأشكال، ولأجل هذا أيضاً، في نهاية الأمر، يبدو لي هذا النص مشبوهاً. إنه لمن السهل جداً اعتباره شيئاً مرحلياً بدلاً من رواية ذات إيقاع عالمي، وتجريداً نسبياً للعالم من الإشكاليات. ففي حين غمرت الروايات الثلاث السابقة البنيةَ الاجتماعية في محلول حامضي (أسيدي)، فإن (دير پارم) تريق ببساطة ماءً صافياً عليها.

ليس هناك تعرية بل شطف رقيق. رقة، وحب، وجمال، نعم. بيد أن ذلك يفتقر إلى المزيد من الدليل الدامغ على الزمانية والمكانية. معجزة من معجزات المخيلة. نعم. لكن فقط لأن المتخيل هو كل ما سيبقى. وكما قلت، كان ستندال محكوماً عليه أن يكتب (دير پارم).

لكن أوليس مما يدعو للأسى أنه لم يكن حراً لكتابة شيء آخر؟ تبدو لي (دير پارم) أنها تنطوي على محتوى مكبوح - عُرض على نحو رائع لكنه يبقى كظيماً رغم ذلك - لتقليد كامل لأدب الرومانس الذي حُرم من التعبير. إن (دير پارم) رواية معرفة. لكن ألن يكون بوسع المرء أن يتصور ويتمنى لو أن المعرفة الأدبية يمكن أن تجد لها منافذ أخرى في غير المحرمات؟ شيء آخر، بل كلمة واحدة تندرج في باب النصيحة: بعد قراءة (دير پارم)، إقرأ (مدام بوڤاري). ها إننا مرة أخرى، نجد فرنسا العسرة والحقيقية، متحررة من الوهم، لكنها حقيقية، بلا أوپرا أو باليه، وفيها وجد الرومانس مكانه المناسب مرة أخرى. إنها ليست غلطة ستندال؛ بيد أن (دير پارم) تصور رجلاً يبتعد عن ساحات القتال ويتركنا مع القليل من أطيافها، كما في واترلو. ينبغي أن لا ننسى على أية حال: أن (الأحمر والأسود) كانت مارينغو Marengo ستندال، و(لوسيان لوڤان) تمثل معركة اوسترليتز. وماذا لو كانت (دير پارم) واترلوَّه بشرائط مكشكة؟

لا حاجة إلى القول إن هذه الملاحظات لا تنتقص بأي شكل من الأشكال العناصر الإيجابية في الرواية، التي سبقت الإشارة إليها[. . .]

روبن بَسْ Robin Buss

في مقدمة لرواية (لوسيان لوڤان)

كان جوليان [بطل رواية، الأحمر والأسود]، ابن نجار غني، ومنذ صغره نشأ شديد الإعجاب بنابليون. مع ذلك كان يدرك أن الجيش، تحت ظل الملكية المستعادة، لن يحقق طموحات فتى من الطبقات الأدنى، لذا اختار الطريق المفتوح أمامه: الكنيسة. هنا وضعنا ستندال أمام حقيقة واضحة، في مرحلة رجعية دينياً وسياسياً، يصبح هذا اختياراً انتهازياً. وكان نقاد الرواية الأوائل تسلموا نسخهم من الكتاب بعد ثورة تموز في ١٨٣٠، وشعروا بأنهم ضُلّلوا لأن الزمن تغير. لكن تفاؤلهم [بشأن التغير] لم يكن مبرّراً، وكانوا مخطئين في اعتقادهم بأن تحليل ستندال للتأريخ الحديث قد تجاوزته الأحداث.

على أن الأمر كان أكثر وضوحاً عندما انبرى لتأليف (لوسيان لوڤان). فهنا أيضاً، كان

البطل شاباً، معنياً في المقام الأول، مثل جوليان، بعواطفه، لكن ستندال كان أذكى من أن يتصور أن العلاقات بين البشر، حتى أكثرها رقة، تنبع من فراغ. فعندما جعل جوليان يشهد آخر سنوات الملكية البوربونية المستعادة، فلم يكن بوسعه عزل نفسه عن المجتمع، خالقاً بدلاً من ذلك تفاعلاً حيوياً بين الشخصي والسياسي، وصفه ر. م. آدمز في ١٩٥٩ على النحو الآتي: «كونشرتو لعازف عاطفي مع أوركسترا اجتماعية». إنه أكثر روائيي القرن التاسع عشر رهافة حس سياسي وأكثرهم عمقاً في فهم كيف أن الظروف السياسية تتحكم في حياتنا. وتبدو رؤيته أكثر إقناعاً لأن أبطاله المركزيين ليسوا معنيين بصفة خاصة في الشؤون السياسية ولديهم القدرة على التسامي فوق الحدود التي يفرضها عليهم زمنهم.

و(لوسيان لوڤان) رواية عن الحياة العاطفية والثقافية لشاب فرنسي فُصِل من معهد الدراسات البوليتكنيكية لأسباب سياسية، ثم ذهب إلى بلدة نانسي الريفية. وهناك يقع في حب امرأة. . . وتتشعب الرواية والأحداث العاطفية والسياسية. وعلى سطح هذه الأحداث يبدو لنا أشخاص هذه الرواية، لوسيان، ومدام شاستليه، ومدام غرانديه، ووالد لوسيان، مألوفين: يمكن التجاوب معهم كأبطال بلزاك أو فلوبير[. . .]

هذا إلى حد ما على الأقل، بيد أن هذا البعد الشخصي والعام للرواية متداخل مع خلفية اجتماعية معينة بحيث يبدو من المتعذر تفادي ملاحظة أن الكاتب تصور أبطال روايته في اطار سياسي و«إنساني» على نحو تام. إن التمييز هنا يبدو كاذباً. فستندال يتعمد أن يؤكد لنا أن مدام دي شاستليه مؤمنة بالشرعية، وأن لوسيان، الذي يمقت «المعتدلين» من أنصار ملكية تموز [١٨٣٠] يميل إلى السان سيمونيه، لأن هاتين الخصيصتين تعطيان فكرة مهمة عن هاتين الشخصيتين الروائيتين المركزيتين. والكتاب يتحدث عن مُلازم يقع في حب أرملة من المحافظات؛ وهو أيضاً عن ليبرالي يقع في غرام إنسانة ملكية النزعة [. . .] ولفهم رواية (لوسيان لوڤان) على صعيد أوسع من سطح الأحداث، يتعين على المرء على الأقل أن يكون على علم بالصراعات الأيديولوجية في فرنسا، حيث تركت التغيرات الأساسية في النظام السياسي إرثاً متضارباً من التأييد، والمعارضة، والتحفظ، والحقد، والآمال الضائعة.

[. . .] ورغم كل شيء كانت مرحلة استعادة الملكية مرحلة انتعاش للصحافة. إننا لا

نتحدث عن الصحافة الواسعة الانتشار في القرن العشرين، ولا النشرات السريعة الزوال في أيام الثورة [الفرنسية]. تلك كانت إصدارات موجهة إلى النخبة المثقفة، تناقش القضايا الراهنة ضمن الحدود التي تفرضها الرقابة الحكومية، لكنها مع ذلك كانت تعكس مدى أوسع من الأفكار مما كان يصدر عن المؤسسة البرلمانية.

ومع أن الجمهوريين كانوا مجبرين على أن يكونوا شديدي الاحتراز بشأن وجهات نظرهم، إلاّ أن الصحافة كانت متنفساً لبعض أصوات المعارضة الراديكالية. من بين هذه الإصدارات الشهرية المهمة كانتRevue encyclopedique (التي كان ستندال يتسلمها وهو في إيطاليا). وكانت هذه تناقش آراء حول القضايا الاقتصادية والاجتماعية. وكان رئيس تحريرها مارك – أنطوان جوليان، منذ شبابه يعقوبياً ومن أنصار روبسپيير. وكان محرروها يُغطون مسطرة عريضة من الأفكار الليبرالية: وبخاصة من المؤمنين بأفكار القرن الثامن عشر التنويرية والعقلانية. لكن هذه المجلة خضعت بعد ١٨٣١ إلى تأثير السان سيمونيه، وهم من دعاة الاشتراكية الطوباوية (كانت كلمة socialism ظهرت لأول مرة على صفحاتها).

لم تكن هناك أحزاب سياسية بحد ذاتها في تلك الأيام؛ بل كانت ثمة زمر سياسية وموالون لهذه الطائفة أو تلك. . . وبين اليسار، الذي كان يحن إلى أيام الثورة المندفعة، والمتطرفين (ultras)، الذين يطالبون بعودة الملكية المطلقة، كانت الحكومة تتخذ موقفاً «وسطاً ميتاً»، الذي لم يُرضِ أحداً: ويتردد هذا المصطلح كلحن دالّ في رواية (لوسيان لوڤان). لقد خابت الآمال التي كانت معقودة على التغيرات الحقيقية بعد «الأيام المجيدة» لثورة تموز ١٨٣٠.

كان ستندال، على الصعيد الثقافي، ليبرالياً وديمقراطياً، ومع ذلك كان متحفظاً من مفعول الديمقراطية. ويعود حذره من جهة إلى عدم ثقته بـ «سواد الناس»؛ ومن جهة أخرى، إلى الحنين الستندالي إلى قيم القرن الثامن عشر. كان يدرك أن عصر الفلاسفة وأرستقراطية ما قبل الثورة قد ولّى، ولم يكن يريد إعادته؛ لكنه في غير وسيلة كان يجده أكثر جاذبية من النزعة الهادفة إلى المنفعة التي كانت تعبر عن روح العصر الجديد. فإذا كانت بريطانيا وأميركا أكثر البلدان تقدماً على الصعيدين الاقتصادي والسياسي، فإنهما مسؤولتان أيضاً عن عرقلة التقدم؛ كما قال في رواية (لوسيان لوڤان)، إن العمال في بريطانيا مجرد آلات ميكانيكية؛

وفي أميركا، نموذج النظام الجمهوري، كان المجتمع يحكمه أدنى قاسم مشترك – الأكثرية – والدولار الكلي السطوة. وكتب ستندال في London Magazine في (١٨٢٦) يقول: «إن عبقرية قرننا هي مركنتالية بالكامل».

وفي المركنتالية البريطانية، والجمهورية الأميركية، لم يكن ثمة مكان للفرد الذي يملك مواهب خارقة أو أفكاراً غير تقليدية: انظر إلى لورد بايرون... إن أبطال ستندال، بحساسيتهم المتميزة وقدرتهم على التسامي في زمنهم، هم غرباء، outsiders مثل مبدعهم، في عصر نفعي و«مركنتالي بقضّه وقضيضه».

وبحكم نزعته الشاكة في مسائل الدين، كان ستندال يعتبر الكنيسة مؤسسة محافظة بالأساس، وفي هذا الاطار كانت النقاشات الدينية تدور في رواية (لوسيان لوڤان)، حيث يناقش الأبطال الآراء الدينية المختلفة (عودة الجزويت، وخلق طوائف جديدة مثل الكنيسة الفرنسية). وكان عدم الفصل بين المسائل السياسية والدينية ينعكس جيداً في الأفكار السياسية التي تلعب دوراً بارزاً في رواية (لوسيان لوڤان)، تلك الأفكار التي كانت في أكثر من إطار بمثابة دين بديل. وتلك كانت مبدأ السان سيمونيه التي وصفها مؤسسها بـ«المسيحية الجديدة».

في قلب أحداثها، تتبنى (لوسيان لوڤان) السياسية كمجاز لأكثر العلاقات البشرية خصوصية وحميمية. لكن هذا لا يعني انتقاص أهمية السياسة في الكتاب، لأن العكس صحيح أيضاً: إنها تجعل الحب مجازاً لكل العلاقات البشرية الاجتماعية، بما في ذلك السياسة. إن الأبطال لا تحركهم نزعات الطبيعة البشرية المجردة، بل مواقفهم وتصرفاتهم الاجتماعية.

لقد جاءت ثورة تموز ١٨٣٠ بلوي – فيليب إلى الحكم على موجة من الدعم الشعبي والتوقعات بأنه سيقيم حكماً ديمقراطياً. بيد أنه سرعان ما اتضح أن ملكية تموز كانت أفضل بقليل من التي حلت محلها. فقبل أن يكتب ماركس (الثامن عشر من برومبير ولوي بونابارت)، كانت القوة الرئيسية في الحكم تُنعت بأنها «أرستقراطية النقود»؛ أي البرجوازية المالية، التي كان أبو لوسيان ممثلاً لها، وإن لم يكن نموذجياً (لأنه كان يتبنى أفكاراً

تقدمية).

غير نموذجي، أولاً لأنه يحمل اسماً ذا جذور هولندية. وغير نموذجي، أيضاً، لأنه على الرغم من كونه مصرفياً غنياً، فإنه لا يناصر القيم الأساسية لطبقته [. . .] كانت قدرة السيد لوڤان في التأثير على البرلمان لكسب تأييد بعض العناصر تعني أن النظام الجديد يشبه إلى حد كبير النظام السابق. . . بيد أن لوڤان نفسه يفاجئ الجميع في عدم رغبته في استخدام سلطته، التي تعود جزئياً إلى كونه غير سياسي، وربما لفهمه بأن البرلمان هو ليس المكان الحقيقي للسلطة. إن المال، والأفكار، والقوة الغاشمة هي مصادر السلطة في الدولة، حيث تمثل المصارف سلطة المال، والصحافة سلطة الأفكار، والجيش القوة الغاشمة. . . وهذه المؤسسات الثلاث حاضرة في شخص لوسيان لوڤان، لا سيما الجانب العسكري فيه، فهو ضابط برتبة ملازم، مثالي، في إيمانه بأن الجيش يقوم في خدمة الدولة.

ويبدو أن الأبطال الذين قاتلوا قبل مجيء نابليون إلى الحكم كانوا أسعد من غيرهم، لأنهم كانوا يقاتلون من أجل الحرية والمجد: ولوسيان لوڤان يؤلّه جيش ١٧٩٣ بصفة خاصة، الذي انتصر في معركة ڤالمي. إن حب المجد، كما يرى لوسيان (معيداً إلى الأذهان كيف أصبح ذلك الجيش في أيام نابليون)، ينأى بك عن حب الحرية. أو تقريباً: لم تكن «نهاية التأريخ» من ابتكارات القرن العشرين. في ١٨٣٠، كان كثير من الناس يعتقدون ببلوغ «شيخوخة» البشرية والزمن الأكثر عقلانية، حيث تبلغ «العلوم، والقيم الأخلاقية، والحريات الفردية» حداً لا نهاية له من الرفاه. وهذا هو نصر «الوسط الميت»، العقلاني، النفعي، البرجوازي، المجرد من العاطفة.

والجيش في نظام كهذا، لا يحب الحرية ولا المجد، بل يعان من العار المزدوج لكونه موجهاً ضد حريات شعبه. ففي نيسان ١٨٣٤ كان ذلك دوره بالضبط، في مجزرة شارع ترانسنونان (التي يرد ذكرها في الرواية مراراً). كانت الحكومة مستثارة بسبب الهيجان بين العمال في ليون، أكبر مدينة صناعية في فرنسا، وعندما اندلعت عصيانات، أيضاً، في باريس، قُمعت بوحشية عمياء. وقد تورط لوسيان مباشرة في حدث من هذا القبيل. وقد عرضه ستندال بشيء من السخرية. وأطلق عليه «حملة لوسيان الأولى»، و«هذا الحدث الكبير»، حيث

حققت الكتيبة «لنفسها المجد»، والعمال «مارسوا موقفاً جباناً بصورة استثنائية».

والفرق بين هذا النظام والسابق له (أي لما قبل استعادة الملكية) هو أنه في حين كان الجيش يوجه حرابه ضد الأعداء الأجانب، بات اليوم يوجهها ضد العمال الفرنسيين، وما كان يمارسه من قبل في العلن، أصبح اليوم يدبر بواسطة عملاء البوليس والتلغراف.

استناداً إلى أوراق ستندال، يمر لوسيان لوڤان بثلاث مراحل، من ملازم في الجيش، إلى موظف حكومي، ثم إلى دبلوماسي، في روما. لكن هذه المرحلة الأخيرة لم تكتب. ويقول ميشيل كروزيه في مقدمته لطبقة هذه الرواية: «إن مصير لوسيان لن يكون سان سيمونياً، بل عاشقاً». فقد كان الحب هاجسه، وكذلك هاجس مبدعه.

مع أن ستندال يشترك مع ديكنز في إعجابه الكبير بالروائي البريطاني فيلدنغ، Fielding ربما باعتباره سلفاً مشتركاً، إلا أنه لا يمتلك موهبة ديكنز في بناء الحبكة، أو خلق عالم خيالي، موازٍ. إن الأحداث والشخصيات في رواياته مصممة بصورة مقاربة للواقع: هناك نماذج أصلية معروفة لكل بطل تقريباً في هذا الكتاب. إن مدام شاستليه هي صورة ماتيلد ديمبوڤسكي، التي كانت معبودة ستندال (لكن من طرف واحد)؛ ومدام غرانديه هي زوجة هوراس ڤيرنيه، مع شيء من عشيقة ستندال السابقة، كليمنتين كوريال؛ وغوتييه هو الرياضي غابرييل غروس؛ وإرنست ديڤلروي، هو الخبير القانوني لير مييه؛ وكوف Coffe هو الكاتب بروسبر ميريمه؛ وهكذا. أما لوسيان، فهو ستندال شاباً نفسه. وعندما يبتكر، كما هو الحال مع حمل مدام شاستليه الوهمي، فالحصيلة غير قابلة للتصديق. على أن موهبته هي في التوغل تحت سطح مجتمع معين لهتك سر تركيبته.

كان الحب المشبوب موضوعاً مركزياً في الأدب الأوروبي منذ القرون الوسطى مُنازلاً، ويُعتبر شعور لوسيان تجاه مدام شاستليه أقرب إلى فكرة الحب الكيّس. اسمها مشتق من الكلمة الفرنسية القديمة الدالة على القلعة، Chastel: إنها تجلس تلقاء نافذتها في الطابق الأعلى مثل سيدة في رواية من روايات القرون الوسطى، تنتظر أن يتودد إليها، مثلما يتودد إليها لوسيان من بعيد بجرأة العاطفة ورقة الاحترام.

مع ذلك، ان هذه العلاقة القروسطية تنطوي على عالم نفعي، عالم بلا أبطال أو بطلات.

فلوسيان ليس فارساً في رواية عاطفية بحتة، بل تلميذ فُصل من معهد البوليتكنيك، وسقط مرتين، بصورة تستدر الضحك، من فرسه تحت نافذة مدام دي شاستليه. وهي امرأة من المحافظات، وموضوع للقال والقيل والأحابيل، وتعيش بين برجوازيين صغار محتشمين ويرون مجتمع «الوسط الميت» المعتدل، الذي يفتقر إلى العاطفة، مثالهم.

لقد وصفها أحد النقاد بأنها أغنى رواية في الأفكار في الأدب الفرنسي. ولا عجب أنها تحظى باهتمام أكبر لدى قرّاء عصرنا، ثم إنها تعطينا فكرة عن ذهن ستندال أوضح من (الأحمر والأسود) أو (دير پارم). لأن الخيارات التي تواجه البطل هي نفس خيارات ستندال... إن عدم اكتمال النص يعكس مأزق السيد بيل، القنصل في Civitavecchia (الإيطالية)، مؤرخ زمانه وخالق بطل سيصبح مصيره الإيطالي [عند انتقاله دبلوماسياً إلى روما] نفس مصير المؤلف تقريباً. السلطة أم الحب، السياسة أم الفن: أسئلة تركت مفتوحة، والتأريخ، بدلاً من أن ينتهي في ركود «الوسط الميت» الذي يدعي النصر، سيتاح له أن يمضي قدماً.

ترجمة: علي الشوك

في حوار مع ديفيد بارساميان

أرونداتي روي:
أنا مهتمة بفيزياء التاري

رغم أن شهرتها تعود إلى حصولها على جائزة البوكر البريطانية للرواية عن روايتها اليتيمة «إله الأشياء الصغيرة» (**1997**) إلا أن الكاتبة الهندية أرونداتي روي معروفة في الهند والعالم لكونها تنشط ضد العولمة والإمبريالية، وبناء السدود الضخمة في الهند. وكذلك ضد التسلح النووي، وأخطار القنبلة النووية، التي تتباهى كل من الهند وباكستان بامتلاكها. وقد كتبت روي عددا من الكتب، التي لاقت رواجا كبيرا في العالم الناطق بالإنجليزية، وكذلك في بلدها الهند، وكلها تدور حول السياسات الكونية والعولمة المتوحشة، والحرب على الإرهاب، وعودة الاستعمار الأمريكي لينتشر على الأقدام في بعض المستعمرات الغربية العتيقة.

في تلك الكتب التي تجمع بين صيغة التضامن، مع من لا يملكون القوة، والتحليل الذكي والخلاق، تعمل الروائية الهندية الشابة (مواليد **1961**) على سرد وقائع محددة ومتابعتها بالتحليل وضرب الأمثلة.

ينطبق هذا التوصيف على كتبها: «نهاية الخيال» 1998) The End of Imagination) و«ثمن العيش» The Cost of Living) 1999) و«علم جبر العدالة اللانهائية» 2001) Algebra of Infinite Justice) و«سياسات القوة» 2001) Power Politics) و«حديث الحرب» War Talk (2003). وقد أصدرت مؤخرا كتابا جديدا عن دار نشر فلامينغو البريطانية في عنوان«دليل القارئ العادي إلى الإمبراطورية» The Ordinary Person's Guide to Empire) 2004)، وهو يجمع عددا من مقالاتها التي نشرتها خلال السنوات الثلاث الأخيرة. كما أصدر الصحفي والناشط والإذاعي الأمريكي ديفيد بارساميان حوارا مطولا معها على شكل كتاب يتناول فيه عددا من القضايا التي تهتم بها روي، ووضع له عنوانا شديد الإيحاء «دفتر الشيكات وصاروخ كروز» The Chequebook and the Cruise-Missile، وقد نشرته دار هاربر بيرينيال البريطانية كذلك في نهاية العام الماضي(2004).

في هذين الكتابين اللذين يكمل أحدهما الآخر، موضوعا وفكرا والتزاما بالقضايا التي تنشط أروندات روي للدفاع عنها في الهند والعالم، يقع القارئ على لحمة تفكير الكاتبة الهندية الشابة ورؤيتها لقضايا العولمة والرأسمالية المتأخرة والإمبريالية الجديدة التي تعود إلى استخدام الآليات التي استخدمها الاستعمار الأوروبي القديم. وما يلفت الانتباه في هذين الكتابين، اللذين يقدمان قراءة نثرية مباشرة لموضوع روايتها «إله الأشياء الصغيرة» التي تحكي عن البنية الاجتماعية المعقدة للهند المعاصرة، هو الحس الإنساني العالي الذي يغلف كتابة روي وكذلك حوارها البارع الشديد الذكاء مع محاورها ديفيد بارساميان الذي سبق أن أصدر عددا من الحوارات المطولة مع نعوم تشومسكي، وإدوارد سعيد.

يدور كتاب روي «دليل القارئ العادي إلى الإمبراطورية» حول مشكلات اللحظة الراهنة والاندفاعة الأمريكية إلى قلب العالم القديم، حول عودة الاستعمار ومواجهة الإمبراطورية، وصناعة أمريكا لنوع من الديمقراطية القشرية التي يمكن تسويقها على طريقة (اشتر ديمقراطية وأحصل على أخرى كهدية). ومن هنا تبدو المقالات التي يضمها هذا الكتاب الصغير الحجم (157 صفحة من القطع الصغير) حادة، قاطعة، لامعة الذكاء، وقادرة على قول الكثير بكلمات قليلة؛ ما يجعل أرونداتي روي أقرب إلى نعوم تشومسكي الذي تتحدث الكاتبة الهندية، في مقالة عنه ضمها الكتاب، عن وحدته ومثاله النادر في زمان العولمة وموت الحقيقة. وما يجمع روي بتشومسكي ليس الالتزام الأخلاقي الذي يحمله الاثنان تجاه قضايا المستضعفين في الأرض، بتعبير فرانز فانون، بل تركيز عملهما على بنية السلطة وأشكال اشتغالها، على ما تسميه روي:

فيزياء السلطة، وجنون عظمتها، وقسوتها التي لا حدود لها.

من تحليلها لأمثولة التاريخ بدءا من فلسطين، وما جرى لأهلها بسبب الاستعمار الأوروبي في العقد الثاني من القرن الماضي، وصولا لأحداث أيلول الرهيبة عام 2001 في كل من نيويورك وواشنطن، تركز أرونداتي روي على الأخطار التي تهب على البشرية جمعاء بسبب ديمقراطية السوق، وتحول المبادئ الديمقراطية الغربية إلى سلعة تسوق لأغراض الغزو والسيطرة وافتتاح أسواق جديدة للشركات المتعددة الجنسية. وهي ترى أن على الأمريكيين أن يقرؤوا ما يكتبه تشومسكي لكي يتعرفوا على الوجه البشع الذي يقيم خلف كلمة «الحرية» الجميلة المشعة التي تروج لها المؤسسات الأمريكية السياسية والاقتصادية والثقافية السائدة. تكتب روي:

«في حديثه عن هجمات 11 أيلول في نيويورك وواشنطن، أطلق الرئيس جورج دبليو بوش على أعداء الولايات المتحدة وصف «أعداء الحرية». ويضيف: «يتساءل الأمريكيون لماذا يكرهوننا؟» ويجيب: «لأنهم يكرهون الحرية، حريتنا الدينية، حرية التعبير لدينا، حريتنا في الإدلاء بأصواتنا وانتخاب ممثلينا، وحريتنا في الاختلاف."

لكن إذا أراد شعب الولايات المتحدة إجابة واقعية للسؤال (أي إجابة تختلف عن تلك الواردة في «دليل الأغبياء لمناهضة الأمريكان»: يكرهوننا لأنهم يحسدوننا، لأنهم يكرهون حريتنا، لأنهم فاشلون، لأننا أخيار، وهم أشرار) أقول: اقرأوا تشومسكي. اقرأوا ما كتبه تشومسكي عن تدخل أمريكا العسكري في الهند الصينية، وأمريكا اللاتينية، والعراق، والبوسنة، ويوغوسلافيا السابقة، وأفغانستان والشرق الأوسط. لو أن الناس العاديين في الولايات المتحدة قرؤوا تشومسكي، ربما كانت الأسئلة اتخذت صيغا أخرى، ربما أصبحت على النحو التالي: «لماذا لا يكرهوننا أكثر؟» ، أو: «أليس من الغريب أن أحداث 11 أيلول لم تقع قبل هذا التاريخ بكثير؟» (دليل القارئ العادي إلى الإمبراطورية، ص: 48 ـ 49)

من هنا يبدو تشومسكي، وكذلك روي ومحاورها ديفيد بارساميان، شهودا على الإمبراطورية الجديدة، كما كان جوزيف كونراد في «قلب الظلام» شاهدا على الإمبراطوريات الإمبريالية الآفلة. وفي هذه البؤرة بالذات يلتحم عالم أرونداتي السردي بكتاباتها السجالية والمنافحة عن الفقراء والضعفاء وشهداء الإمبراطورية. في «إله الأشياء الصغيرة» تذكر روي برواية «قلب الظلام» وتكثر من الإشارة إليها وإلى بطلها كيرتز الذي تقيم أرونداتي بينه وبين إحدى شخصياتها (الإنجليزي صاحب «بيت التاريخ») علاقة شبه على مدار فصول الرواية،

محاولة، من خلال ذلك، أن تذكر القارئ بطبيعة المهمة المعقدة للرحلة التي قام بها كيرتز إلى قلب الظلام في أقاصي إفريقيا؛ إن مهمة كيرتز في رواية جوزيف كونراد تشبه مهمة ذلك الرجل الإنجليزي الذي انتحر تاركا «بيت التاريخ»، أو بالأحرى «بيت الأشباح»، ليكون شاهدا على اللقاء المستحيل بين الطبقات في الهند بسبب ألاعيب السياسة ورغبة السلطة في استخدام نظام الطبقات للوصول إلى صناديق الانتخابات.

مقاطع من الحوار:

ديفيد بارساميان: حدثيني عن كيرالا حيث ترعرعت. إنها مكان متفرد في الهند لأسباب كثيرة، فهي متعددة الأديان، نسبة الأمية فيها منخفضة، وهي تخلو نسبيا من أشكال العنف الطائفي الذي ينتشر مثل الطاعون في أجزاء أخرى من الهند.

أرونداتي روي: كيرالا هي المكان الذي تتلاقى فيه الأديان العظيمة، المسيحية والهندوسية والإسلام، والماركسية [تضحك]. إنها تحتك ببعضها بعضا وتتحول وتصير شيئا جديدا. من الناحية السياسية فإن كيرالا تفور وتغلي (...)

عندما قدمت لأول مرة إلى شمال الهند شعرت وكأنني أعيش في عصر آخر. ومع ذلك، فإن كيرالا مجتمع معقد لأنها تقدمية وتسود فيها عقلية ضيقة الأفق في الوقت نفسه. وحتى بين المسيحيين السوريين ـ الذين يعدون الأقدم وينتمون إلى الديانة المسيحية الأرثوذكسية ـ تجد بعض التعقيدات الخاصة بالبعد الاجتماعي الطائفي. خذ على سبيل المثال الأحزاب الشيوعية وستجد أن قادتها من الطبقات الاجتماعية العليا، وهم عندما يخوضون المعركة الانتخابية يختارون مرشحيهم بعناية فائقة بحيث يمثل هؤلاء المرشحون الطبقة الاجتماعية السائدة التي تتطابق مع «رصيد أصواتهم الانتخابية» ـ وهذا مثال لكيفية عمل الشيوعية على تسخير النظام الطبقي الاجتماعي التقليدي في الحصول على السلطة في الديمقراطية «التمثيلية».

بلى، إن كيرالا معروفة بانخفاض نسبة الأمية فيها، لكن نوعية التعليم نفسه مروعة. إن جامعة كيرالا هي من بين أردأ الجامعات في الهند (...)

لأن كيرالا ممزقة بحرب ضروس بين السياسات، فلا أحد يبدو منسجما مع الآخر فيها. هناك مئات من الحركات، ولذلك فإن كل شيء يبقى متجمدا في نوع من الموت التخشبي على الصعيد السياسي.

ديفيد بارساميان: ما هو وضع النساء بعامة في كيرالا؟ هل هو مختلف عن وضع بقية النساء في الهند

واضعين في الحسبان مستويات التعليم المتقدمة؟

أروندانى روي: أعرف أن الناس يقولون إن الولادات انخفض عددها بسبب انتشار التعليم في كيرالا، لربما يكون ذلك صحيحا. لكن ما عليك إلا أن تشاهد صناعة السينما في مالايالام لتشعر بالغثيان نتيجة المعاملة التي تلقاها النساء، ونتيجة تصرف النساء كذلك. في طفولتي كل فيلم شاهدته كانت البطلة فيه تتعرض للاغتصاب، وعندما وصلت سن الخامسة عشرة أصبحت مقتنعة أنه ما من امرأة إلا وتعرضت للاغتصاب. كل ما في الأمر أن الواحدة منا كانت تقف بالدور لكي تغتصب. تلك كانت حالة الذعر التي غرست في قلوب الفتيات الصغيرات.

أمي شخصية معروفة في كيرالا لأنها ربحت عام **1986**دعوى قضائية عامة. لقد قدمت اعتراضا على قانون الميراث المسيحي السوري الذي يقول إن المرأة يمكن أن ترث ربع أملاك والدها، أو خمسة آلاف روبية، أيهما أقل. وحكمت محكمة العدل العليا في حالتها بإعطاء النساء حصة مساوية للرجل في ميراث أبيه، وبتطبيق هذا الحكم بأثر رجعي حتى عام **1956**، لكن لم تذهب امرأة واحدة إلى المحكمة للحصول على حقها. كل واحدة منهن كانت تقول: «ليس بالإمكان الحصول على ذلك الحق بأثر رجعي حتى عام **1956**، لأن المحاكم سوف تكتظ بالمدعين.».

في الحقيقة لم يحدث شيء من ذلك أبدا. الكنائس تعترف بالطبقات كما هي. إنهم يعلمون الآباء كيف يحرمون بناتهم من الميراث. إنه نوع غريب من الاضطهاد ما يحدث هناك. إن النساء اللواتي ينتمين إلى كيرالا يعملن في أنحاء الهند كلها، وفي العالم بأسره، وعدد لا يحصى من راهبات العالم وممرضاته من كيرالا. إنهن يرسلن الأموال التي يجنينها جميعها إلى عائلاتهن؛ والممرضات اللواتي يتقاضين مبالغ كبيرة من المال نسبيا، يتزوجن فيدفعن المهور، لكنهن ينتهين إلى أسوأ نوع من علاقات الخضوع لأزواجهن.

ترعرعي في قرية صغيرة في كيرالا كان بمثابة كابوس بالنسبة لي. كل ما أردت فعله هو الهرب، السفر بعيدا، أن لا أتزوج واحدا من قريتي. لا أقصد بالطبع أن الرجال كانوا يقفون بالدور لطلب يدي [تضحك]. كنت أسوأ ما يمكن أن تكونه الفتاة: نحيلة، سوداء، وماكرة. لا جمال، لا مهر أستطيع تقديمه، لا شيء لا شيء إطلاقا.

ديفيد بارساميان: أمك ماري تجاوزت حدود المسموح.

أروندانى روي: لقد تزوجت هندوسيا بنغاليا، لكن ما هو أسوأ أنها قامت بتطليقه، وهو ما عنى أن

كلا منهما وافق في النهاية على أن الحب والزواج خارج الطائفة هو أمر فظيع.

ديفيد بارساميان: كيف كان شعورك وأنت تكبرين في غياب والدك عنك، وعن البيت؟

أرونداتي روي: في كيرالا يمتلك كل شخص ما يدعى «ثارافاد»، أي بيت الأجداد. فإذا لم يكن لديك أب فأنت لا تملك «ثارافاد». أنت شخص بلا عنوان. لقد ترعرعت في إيمينيم، وهي القرية التي تقع فيها أحداث روايتي «إله الأشياء الصغيرة»5». لكن بالقياس إلى المسار الذي اتخذته الأحداث فإن من السهل بالنسبة لي أن أشكر الله أنني لم أمر بالشروط ذاتها التي تمر بها الفتاة الهندية المنتمية إلى الطبقة المتوسطة. لم يكن هناك أب في حياتي، لا حضور لهذا الرجل «الذي يعتني» بنا ويضرب أمنا ويهينها من حين لآخر. لست ابنة طائفة اجتماعية، لا دين لي، لا أحد يراقبني ويعد علي سكناتي.

كان واضحا بالنسبة لي منذ البداية، وكما أفهمني الجميع حولي، أنني لن أتلقى الرعاية التي استحقها الأطفال الآخرون. أي شيء كان يمكن أن يحدث لي. كان الموت واحدا من هذه الأشياء الممكنة. لكن لأن ذلك لم يحدث فقد أتيحت لي الفرصة لأشهد ما يحدث الآن. لست ريفية، لا أنتمي إلى المدينة، ولست «تقليدية» تماما كما أنني «لا أنتمي إلى الحداثة» بكل مشاعري. لقد نشأت في القرية. رأيت الهند الريفية على حقيقتها، لكنني أخذت قسطي من التعليم. إن الأمر يشبه كما لو كنت تتربع على قمة قاع كومة من الركام ــ دون أن تتصف بقلة الإدراك والمحدودية الذهنية التي لدى المضطهدين أو يكون لديك الإحساس بالرخاوة والدلال الذي لدى ميسوري الحال. إن عدد الفتيات الهنديات اللواتي تقول لهن أمهاتهن: «بغض النظر عما يؤول إليه حالكن فلا تتزوجن. ولا تنمن في فراش رجل حتى تكن مستقلات اقتصاديا» لا بد أن يكون قليلا. كانت النصيحة مقنعة ــ رغم أنني لم استمع إليها [تضحك]. عندما أرى العرائس وهن يرتدين ثياب العرس ويحضرن أنفسهن للتضحية أصاب بطفح جلدي. أجد أن الواحدة منهن تشبه الغولة، وأن ذلك الأمر كله الذي يحدث في الهند مخيف ومفزع ــ أن أرى ذلك الكائن المُزوّق، المثقل بالحلى والجواهر برغبته، يدخل مبتهجا حياة الخضوع والعبودية الدائمة.

ديفيد بارساميان: أنت قريبة جدا من أمك هذه الأيام؟

أرونداتي روي: لقد تركت البيت وكنت وقتها في السادسة عشرة من عمري. حدث ذلك لأسباب كثيرة، ولم أر أمي طوال سنوات عديدة. مثلنا نحن الاثنتين مثل الأمهات والبنات جميعا ولذلك فعلاقتنا معقدة ــ لكن ذلك لا يعود إلى اختلاف الرؤية السياسية لدى كل منا. تشبه أمي امرأة ضلت طريقها خارج

واحد من أفلام فلليني. لكن أن أكون تربيت في كنف امرأة لم تفكر أن تكون رسالتها في الحياة البحث عن شريك تربط نفسها به شيء رائع بالفعل.

أمي تدير مدرسة في بلدة كوتّايام، وهي ناجحة في عملها، والناس يسجلون أبناءهم في المدرسة حتى قبل أن يولدوا. لكن أبناء البلدة لا يعرفون تماما كيف يتعاملون معها. أو يتعاملون معي. إن مشكلتنا نحن الاثنتين أننا امرأتان غير تقليديتين. على الأقل يمكن أن نكون غير سعيدتين، لكننا لسنا كذلك. ذلك ما يقلق الناس: أن تكون لديك تلك الخيارات وتكون سعيدا ــ مثل ساحرتين.

مدرسة أمي لا تدار بطريقة تقليدية. لقد بدأت بخمسة أو ستة من الطلبة عندما كنت في الرابعة أو الخامسة من عمري. استطاعت أمي إقناع النادي الروتاري في كوتايام بتأجير مدخل بنايته أثناء النهار. في الصباح كان بمقدرونا وضع طاولات في المدخل وتعلم القراءة والكتابة. وفي الليل كان الرجال يلتقون ويدخنون ويرمون أعقاب سجائرهم ويتركون كؤوس شايهم، وزجاجات الويسكي التي شربوها في المكان. الرجال المنتمون إلى الطبقة الوسطى في الهند معتادون على ترك قمامتهم للآخرين كي ينظفوها. في الصباح كنا ننظف تلك القمامة ونحول المكان إلى مدرسة. اعتدت أن أصف تلك المدرسة بأنها مدرسة على عجلات تدفع وتطوى. يعرف الناس أن العلم الذي يتلقونه في مدرسة أمي نادر ولا يقدر بثمن. ومع ذلك فإنهم يبدون غير مرتاحين لأنها لا تخضع للقواعد والتعليمات التي يفرضها المجتمع.

الآن أصبح الوضع أكثر تعقيدا بعدما حدث لي منذ نشرت «إله الأشياء الصغيرة». كنت الأولى التي تتخرج من مدرستها. إنها تملك طريقتها في إثبات نفسها ــ يشبه الأمر كتابة سيناريو فيلم يحوز علامة ب. المعاناة، والإيمان، والعمل الشاق، ثم تتلقى ثوابك أو عقابك. لا تتخيل أن شيئا مثل ذلك يمكن أن يحدث: الطريقة التي كنا نعامل وفقا لها في تلك البلدة، الوضع الذي كانت عليه الأشياء عندما كنت طفلة بالمقارنة مع الوضع الآن. حتى روايتي لا يعرف الناس كيف يتعاملون معها. إنهم يرغبون في احتضاني والقول «هذه ابنتنا»، ومع هذا فهم غير راغبين بالتفكير فيما تقوله الرواية، أي في مجتمعهم والوحشية والقسوة اللتين ينطوي عليهما هذا المجتمع. إنهم يبحثون عن طرق يصفّون بها الأجزاء التي لا يرغبون في رؤيتها. إنهم يقولون إن موضوع الكتاب هو الأطفال، أو شيء من هذا القبيل.

ديفيد بارساميان: رفعت ضدك قضية جزائية في كيرالا لأن أحدهم ادعى أن «إله الأشياء الصغيرة» هو كتاب فاحش.

أرونداتي روي: اتهمت بأنني أخرب الأخلاقيات العامة [تضحك] . كما لو أن أخلاقيات المجتمع كانت طاهرة حتى ظهرت . استدعيت إلى محكمة كوتشين قبل عام أو اثنين ، وقد تقدمت بطلب لكي تلغى القضية قائلة إنها لعدد من الأسباب باطلة قانونيا . كان محاميا الطرفين مستعدين لتقديم حججهما ، لكن القاضي قال : «لا أريد أن أنظر هذه القضية . كلما جئت لأنظر فيها فإن صدري يؤلمني» [تضحك] . لقد أجل النظر في القضية ولكنها لا تزال معلقة لم يبت فيها .

ديفيد بارساميان: منذ كتبت روايتك أنجزت عددا من المقالات المميزة . كيف انتقلت من كتابة الرواية وعالم الخيال إلى الكتابة عن أشياء ملموسة محددة ، مثل الجسور والنزوح السكاني في وادي نارمادا ، والعولمة ، وشركة إنرون ؟

أرونداتي روي: يبدو الأمر وكأنه عملية تحول بالنسبة للآخرين فقط . عندما كنت في سنتي الرابعة في كلية هندسة العمارة عرفت أنني لن استمر في ممارسة المهنة ، لأن ذلك سيعني أنني سأكون جزءا من سلسلة من عمليات الاستغلال القبيحة . وأنا لا أستطيع أن أفعل ذلك . كنت مهتمة بموضوع التمدين وتخطيط المدن ، أي كيف تصبح المدن ما هي عليه وكيف تؤثر على ساكنيها .

كنت أمارس هذا النوع من العمل منذ كان عمري واحدا وعشرين عاما . لكن الأمر يبدو وكأنه انتقال من عالم إلى آخر بالنسبة للآخرين الذين عرفوني بعد «إله الأشياء الصغيرة» . لقد كتبت مقالات سياسية قبل أن أكتب الرواية .

أنا شخصيا لا أرى فرقا كبيرا بين «إله الأشياء الصغيرة» وكتاباتي غير القصصية . إنني في الحقيقة أشدد على الدوام بأن الرواية هي من بين الأشياء الأكثر واقعية ، فعالم اليوم الذي يسود فيه التخصص شديد البشاعة ، والمتخصصون والخبراء ينتهون إلى تدمير الروابط بين الأشياء ، وعزلها عن بعضها ، بل إنهم يرفعون حواجز بينها مانعين الأشخاص العاديين من فهم ما يحدث . إنني أحاول أن أفعل العكس : أن أوجد روابط ، أن أصل بين النقاط ، أن أحكي عن السياسة وكأني أروي قصة ، أن أحقق التواصل وأجعل الأشياء تبدو حقيقية . أحاول أن أوجد رابطا بين الرجل وابنه بحيث نعرف عن القرية التي عاشا فيها قبل أن يغمرها الفيضان ، ومنظمة التجارة العالمية وصندوق النقد والبنك الدولي .

إن «إله الأشياء الصغيرة» كتاب يربط الأشياء الصغيرة للغاية بالأشياء الكبيرة الهائلة . يحدث ذلك بغض النظر عن كون ما أصوره عنكبوتا صغيرا يحبو على سطح الماء في بركة صغيرة ، أو طبيعة ضوء القمر

المنعكس على وجه النهر، أو التاريخ والسياسة اللذين يقتحمان على الناس حياتهم، وبيوتهم، وغرف نومهم، وفراشهم، وأدق تفاصيل حياتهم الخاصة ـ الآباء والأطفال، والأحفاد. .إلخ.

إذا فقدت هذه الروابط فإن كل شيء يصبح مجرد ضجيج، بلا معنى، خطة لمواصلة المهنة وانتظار الارتقاء في الوظيفة. إنك لا تعالج أعراض المرض، لا تقول: «ها هنا بقعة ظهرت على الجلد، سأكتب لك بعض الكورتيزون»، بل تسأل: «ما الذي تسبب بهذه البقعة؟ كيف ظهرت؟ ماذا يعني وجودها على الجلد؟ بماذا تفكر اليوم؟ هل أنت سعيد؟ لماذا قام جسمك بإنتاج مثل هذه البقعة؟» ليس بإمكانك أن تكون مجرد خبير في الأمراض الجلدية. عليك أن تفهم كيف يتفاعل جسم الإنسان وعقله.

ديفيد بارساميان: تكلمت عن عملية استعمار المعرفة والتحكم بها مثل طائفة اجتماعية براهمية تقوم ببناء الأسوار حول نفسها. كيف تتصورين أن تكون العلاقة بين المعرفة والقوة والسياسة؟

أرونداتي روي: في طول العالم وعرضه يناضل الناس اليوم من أجل الحصول على حقهم في الوصول إلى المعلومة لأن المؤسسات التي تتحكم في العالم اليوم ـ منظمة التجارة العالمية، وصندوق النقد الدولي، والبنك الدولي ـ تعمل بسرية تامة. إن العقود التي توقعها الحكومات مع الشركات المتعددة الجنسية، وهي عقود تؤثر على حياة الناس تأثيرا عميقا، هي وثائق سرية (...).

أصبحت المسافة بين من يملكون القوة ومن لا يملكونها، بين من يتخذون القرار ومن يعانون نتيجة هذا القرار، هائلة جدا. إنها رحلة محفوفة بالمخاطر بالنسبة للفقراء ـ إنها شَرَكٌ مليء بالأكاذيب والقسوة والظلم. إن الموظفين البيروقراطيين، الجالسين في واشنطن أو جنيف في مكاتب البنك الدولي أو منظمة التجارة العالمية، لديهم السلطة ليقرروا مصير الملايين. ليست قراراتهم وحدها ما نسعى إلى الاعتراض عليه، ففي الحقيقة أن لديهم القوة لاتخاذ تلك القرارات. لا أحد انتخبهم، لا أحد خولهم بالتحكم في حياتنا. وحتى لو كان بإمكانهم اتخاذ تلك القرارات فذلك غير مقبول سياسيا.

ديفيد بارساميان: مضى على مقابلتنا الأخيرة تسعة عشر شهرا. هل يمكن أن تخبريني عن الجديد في القضية المرفوعة ضدك في محكمة ولاية كيرالا بخصوص روايتك «إله الأشياء الصغيرة». كان الإدعاء يقول بأنك «تخربين الأخلاقيات العامة. ما الذي حصل منذ ذلك الوقت في القضية؟

أرونداتي روي: حسنا، لم يحصل جديد في القضية. إنها لا تزال تنتظر في المحكمة، لكن المحامي يقول كل ستة أشهر تقريبا: «سوف يكون هناك جلسة استماع، هل بإمكانك الحضور؟».

هذه طريقة من الطرق التي تتحكم فيها الدولة بالناس. عليك أن تدفع للمحامي، أو أن ترفع ضدك قضية جنائية في المحكمة، لكنك لا تعرف ما الذي يحصل معك. لا تتعلق المسألة بكونك ستحاكم في النهاية، ويصدر ضدك حكم أو لا يصدر، بل بالإزعاج والمضايقة. إنهم يرغبون في أن يظل الوضع معلقا فوق رأسك دون أن تعرف ما الذي سيحصل فيما بعد.

ديفيد بارساميان: منذ فترة قصيرة تم الحكم عليك بتهمة تحقير المحكمة من قبل محكمة العدل العليا الهندية، ومن الواضح أن ذلك تم على خلفية نقدك لسماح المحكمة بالاستمرار في أعمال البناء في مشروع سد وادي نارمادا. كان يمكن أن يحكموا عليك بالسجن لستة أشهر، لكنهم اكتفوا بسجنك يوما واحدا ودفع غرامة صغيرة.

أروونداتي روي: إنها المكارثية ـ تحذير الناس بأن انتقاد المحكمة قد يهددك مهنيا. عليك أن توكل محامين، تمثل أمام المحكمة، وفي النهاية قد لا تحاكم. من يستطيع أن يغامر في مثل هذا الوضع؟

ديفيد بارساميان: أخبريني بخصوص فيلم أردانا سيث DAM / AGE.

أروونداتي روي: عندما يطلب مني الناس صناعة أفلام عني فإني أرفض. لكن طلب عمل الفيلم الذي ذكرت جاء بعد الجلسة الأخيرة التي عقدتها محكمة العدل العليا لمحاكمتي، أي في اللحظة التي أيقنت فيها أنهم سيحكمون علي بطريقة أو أخرى. لم أكن أعلم المدة التي سيحكمون بها علي. كنت منزعجة للغاية، وفكرت بأنني إذا كنت سأقضي وقتا، طال أو قصر، في السجن فعليّ أن أعبر عن وجهة نظري وأوصلها للعالم.

في الهند تخاف الصحافة من المحكمة، لذلك لم تشر الصحف إلى القضية. ما نشر من أخبار كان من نوع صحافة الإثارة الرخيصة. ومع هذا ما الذي يعنيه تحقير المحكمة؟ ما الذي يفهمه عامة الناس بخصوص هذا القانون؟ لم يتم نقاش أي شيء من هذا القبيل. لذلك وافقت على عمل الفيلم ببساطة لأنني كنت متوترة، ورغبت أن يعرف الناس ما يدور حوله النقاش.

ديفيد بارساميان: في واحد من أكثر مقاطع الفيلم إثارة تتحدثين عن شخص يدعى بهايجي بهاي، هل لك أن تحدثينا عنه؟

أروونداتي روي: بهايجي بهاي مزارع من غوجارات، من قرية صغيرة تدعى أوندافا. عندما قابلته أول مرة قلت لنفسي: «أنا أعرف هذا الرجل، لقد رأيته في مكان ما». لكنني لم أقابله من قبل. ثم تذكرت أن

صديقا لي أنتج فيلما عن سنوات نارمادا كان قد أجرى حديثا مع بهايجي بهاي. كان قد خسر حوالي سبعة عشر هكتارا من مجموع أرضه التي تبلغ مساحتها تسعة عشر هكتارا بسبب أعمال الري في قناة غوجارات. ولكونه خسر هذه الأرض في أعمال القناة، حيث انطمرت تلك الأرض تحت منطقة تخزين الماء، لم يعامل بوصفه متضررا من المشروع، ولم يتم تعويضه لهذا السبب. أصبح الرجل فقيرا جدا، ولا أتذكر كم قضى من السنوات يروي قصته للغرباء. كنت واحدة من الغرباء الذين روى لهم قصته أملا في أن يتدخل شخص ما يوما ويصحح هذا الظلم الكبير الذي أصابه.

ديفيد بارساميان: كتبت في آخر مقالة لك «أقبل شهر أيلول» أن الموضوع الذين تتحدثين عنه على الدوام هو العلاقة بين حيازة السلطة وعدم حيازتها. كتبت أيضا عن «فيزياء السلطة» ما يثير اهتمامي هو استعمال تعبير «الفيزياء»، وقد استعملت من قبل تعبيرا رياضيا في مقالة أخرى «علم الجبر الخاص بالعدل اللانهائي». ما الذي تعنينه بالضبط بذلك؟

أرونداتي روي: تتسبب السلطة غير المقيدة بظلم مفرط كالذي تحدثنا عنه هنا. في النهاية هذا يقود إلى تخريب بنيوي. إنني مهتمة بفيزياء التاريخ، فنحن نعرف على صعيد التاريخ أن كل إمبراطورية تتجاوز نفسها ثم تتفجر من داخلها، ثم تصعد واحدة أخرى لتأخذ مكانها.

ديفيد بارساميان: لكن هل ترين أن ذلك الظلم المفرط مقيم في أساس السلطة نفسها؟ هل تتحدثين عن شيء محتوم لا سبيل إلى التخلص منه؟

أرونداتي روي: قد يكون تعبير «محتوم» هنا جبريا. أظن أن السلطة غير المقيدة تنطوي على بعض أنماطها السلوكية، على حمضها النووي الخاص بها. عندما تصغي إلى جورج بوش وهو يتحدث تشعر بأنه لا يمتلك منظورا خاصا لأنه يتصرف وفق حافز مجنون يهيمن على ملك مخبول. إنه لا يسمع الهمهمات في جناح الخدم. إنه لا يسمع حديث الرعايا في العالم. إنه يورط نفسه في وضع بعينه ولا يمتلك القدرة على التراجع.

ومع ذلك، فكما أنه أمر محتوم تلك الرحلة التي يندفع فيها الأقوياء فإن المنخرطين في المقاومة لا يستطيعون التراجع هم أيضا. وإذا كانت السلطة تمتلك فيزياءها الخاصة فإن أولئك الأشخاص الذين يعارضون السلطة لهم فيزياؤهم كذلك. أحيانا أفكر بأن العالم مقسوم بين من يقيمون علاقة مريحة مع السلطة وأولئك الذين يمتلكون معارضة طبيعية لتلك السلطة.

ديفيد بارساميان: أمضيت مؤخرا أسبوعين في الولايات المتحدة. تكلمت في نيويورك وسانتافي، ثم توجهت في رحلة إلى أجزاء من نيو مكسيكو. ما تظنين حول ارتفاع مستوى المعيشة غير العادي الذي يتمتع به الناس في أمريكا، والثمن الذي يجب أن يدفعه العالم النامي لتحافظ أمريكا على مستوى العيش الذي وصلته؟

أرونداتي روي: لا يعني ما قلته أنني لم أقم برحلة إلى أمريكا أو بلد غربي من قبل. لكنني لم أعش هنا، ولا أظن أنني أستطيع أن أفعل. لم أتعود على أبواب تنفتح من تلقاء نفسها بمجرد وقوفك أمامها، أو النظر إلى المتاجر التي تتكدس فيها البضائع. لكن وأنا هنا لا أشعر بالضرورة أن علي القول: «آه، انظروا كثرة ما يملكون، وقلة ما نملك»، لأنني ببساطة أظن أن الأمريكان أنفسهم يدفعون ثمنا باهظا لذلك.

ديفيد بارساميان: بأي معنى؟

أرونداتي روي: من حيث الفراغ العاطفي الذي يشعرون به. عندما تجلس لتشاهد فيلم مايكل مور «بولينغ من أجل كولومباين» يداهمك فجأة شعور أن هذه بلاد يعتمد اقتصادها على عدم الشعور بالأمان، على الخوف، والتهديد، وعلى حماية ما تملكه ـ الغسالة وآلة تنظيف الصحون الأوتوماتيكية، والمكنسة الكهربائية ـ من هجوم قتلة بحجم حبات البندورة، أو نساء شريرات يلبسن الساري، أو أي نوع آخر من الكائنات الغريبة. إنها ثقافة تحت الحصار. كل شخص يتقدم في عمله يدوس على أخيه، أو أخته، أو أمه، أو صديقه. إنه وضع محزن، وشعور بالوحدة فظيع، وثمن كبير يدفعه المرء من أجل الراحة. أظن أن الناس هنا قد يكونون أسعد في حياتهم لو أنهم تركوا أكتافهم تتهدل وقالوا: «أنا في الحقيقة لا أحتاج هذا. لا أحتاج إلى الحصول على منصب أعلى. ليس ضروريا أن أفوز في مباراة البيسبول. ليس مهما أن أكون الأول في الصف. لا أحتاج أن أكون أغنى رجل في البلدة.» هناك قدر كبير من السعادة يسببه الحب والرفقة، وحتى الخسارة.

ديفيد بارساميان: تكتبين في مقالتك «أقبل أيلول» أن إدارة بوش تقوم «باستغلال حزن الناس بصورة كلبية» بعد أحداث 11 أيلول «لشن حرب أخرى ـ هذه المرة على العراق». أنت تتكلمين كثيرا عن العراق وفلسطين، لماذا؟

أرونداتي روي: ولم لا؟

ديفيد بارساميان: لكنك تعرفين أن أمورا مثل هذه لا يرغب معظم الأميركيين سماعها. ليس هناك

الكثير من التعاطف مع الفلسطينيين أو مع العراقيين في الولايات المتحدة.

أروندااتي روي: لكن الكاتب لا يسعى إلى الحصول على أصوات الناخبين. لست معنية هنا برواية قصص يحب الناس سماعها. لا أرغب في دخول مسابقة للحصول على الشعبية بين الناس. إنني أقول ما علي قوله، ونتائج ذلك تكون في بعض الحالات رائعة، وفي حالات أخرى لا تكون مرضية. لكنني لا أرغب في قول ما يريد الناس سماعه.

ديفيد بارساميان: دعينا نتحدث قليلا عن وسائل الإعلام في الولايات المتحدة. تكتبين قائلة: «شكرا لـ"الإعلام الحر» في أمريكا لأن معظم الأمريكان يعرفون القليل» عن سياسة الحكومة الأميركية الخارجية.

أروندااتي روي: بلى، إن أمريكا مكان معزول بصورة تدعو إلى الاستغراب. عندما تأتي إلى هنا أنت الذي تعيش بعيدا عنها، فإنك تصدم للعزلة التي يعيشها هذا البلد. يبدو البشر هنا مرتبكين، مستغربين مما يفكر به الآخرون، وذلك بسبب العزلة وانسداد الآفاق من حولهم. قبل أن آتي إلى هنا أتذكر أنه دار بخاطري أنني عندما أكتب عن السدود والقنابل الذرية في الهند فإنني أعلم تمام العلم أن النخب في الهند لا ترغب في معرفة أي شيء عن السدود. لا يرغبون في معرفة عدد الأشخاص الذين هجروا من ديارهم بسبب السدود، كم من الفظاعات ارتكبت لتأمين مكيفات الهواء والكهرباء لراحتهم. يحدث ذلك لأن امتيازات النخبة لا تتضمن العيش الرغيد، فقط، بل العيش الرغيد بضمير مرتاح. أشعر أن الوضع هنا يشبه الوضع هناك، فربما يكون الناس هنا غير راغبين في معرفة أي شيء عن العراق، أو أمريكا اللاتينية، أو فلسطين، أو تيمور الشرقية، أو فيتنام، أو أي شيء بحيث يعيشون هذه الحياة السعيدة في ضواحي المدن. لكنني أعيد التفكير بذلك. فلنفترض أنك تعمل سمكريا في ميلووكي، أو كهربائيا في دنفر. إنك تذهب للعمل ثم تعود للبيت بعد أن تكون أنهكت. إنك تقرأ صحيفتك وتشاهد السي. إن. إن أو فوكس نيوز، ثم تذهب للنوم. إنك لا تعلم ما تفعله الحكومة الأميركية. والناس العاديون متعبون للقيام بهذا الجهد ومعرفة ما تخطط له الحكومة. إنهم من ثمّ يعيشون في هذه الفقاعة الصغيرة التي تتألف من كثير من الإعلانات والقليل جدا من المعلومات.

ديفيد بارساميان: تحدثت مؤخرا إلى عدد من الطلبة في نيو مكسيكو، ونصحتهم أن يسافروا إلى بلاد أخرى غير الولايات المتحدة، وأن يلصقوا آذانهم بالحائط ويستمعوا إلى الهمس الذي يدور من حولهم. ما الذي كان يدور في ذهنك عندما وجهت لهم تلك النصيحة؟

أرونداتي روي: عندما تعيش في الولايات المتحدة، وكل هذه الضجة التي يصدرها السوق الحر من حولك، ضجة القوة العسكرية الضخمة، ضجة كونك تعيش في قلب الإمبراطورية، فمن الصعب عليك سماع همس بقية العالم من حولك. لكنني على يقين بأن كثيرين من مواطني الولايات المتحدة يرغبون في سماع ذلك. لا أظن أنهم جميعا متواطئون مع فكرة الإمبراطورية. وهؤلاء غير المتواطئين يرغبون في سماع قصص أخرى من العالم، سماع أصوات أخرى، أشخاص آخرين.

ديفيد بارساميان: بلى، أنت تقولين على الدوام إن من الصعب على المرء أن يكون مواطنا في إمبراطورية. كتبت أيضا عن 11 أيلول. قلت أيضا إن «الإرهابيين يجب أن يحاسبوا». لكنك تسألين أيضا: «هل الحرب هي السبيل الأفضل لتعقبهم؟ هل إشعال النار في كومة القش يساعدك على العثور على الإبرة؟

أرونداتي روي: عبر الاستعانة بخطاب حكومة الولايات المتحدة عن الحرب ضد الإرهاب، قرر السياسيون في العالم كله أن هذه الوسيلة هي الأفضل من أجل تصفية حسابات قديمة. إن الجميع يستعيرون هذا النوع من الخطاب، بغض النظر إن كان هؤلاء الحكومة الروسية في مطاردتها للشيشان، أو إرييل شارون في حربه ضد الفلسطينيين، أو الحكومة الهندية في مشروعها الفاشي ضد المسلمين، خصوصا في كشمير (...)

رد فعل الولايات المتحدة على 11 أيلول منح الإرهاب مكانة رفيعة. لقد أعطاه دفعا هائلا، وجعله يظهر بوصفه الوسيلة الفعالة الوحيدة لكي يسمع صوت مرتكبيه. وبمرور الوقت سوف يقضى على أية حركة تدعو إلى المقاومة اللاعنفية، سوف تتجاهل تلك الحركة وتنسى. لكن إذا كنت إرهابيا فسوف تكون هناك فرصة كبيرة للتفاوض معك، لكي تظهر على الشاشات، لتحظى بكل الاهتمام الذي لم تحلم به أبدا.

ديفيد بارساميان: تعرفين التعبير القديم :"الجمال في عين الرائي». قد يكون «الإرهابي» يتخذ المكانة نفسها. أفكر مثلا بإسحق شامير، ومناحيم بغين اللذين اعتبرهما البريطانيون في فترة الانتداب إرهابيين، والآن يعدان بطلين وطنيين في إسرائيل. نيلسون مانديلا كان أيضا يعد إرهابيا في وقت من الأوقات.

أرونداتي روي: عام 1987 عندما رغبت الأمم المتحدة بإصدار قرار بخصوص الإرهاب الدولي كانت الدولتان الوحيدتان اللتان عارضتا القرار هما إسرائيل والولايات المتحدة، لأنهما في ذلك الوقت لم ترغبا في الاعتراف بالمؤتمر الوطني الإفريقي والنضال الفلسطيني من أجل التحرر وتقرير المصير.

ديفيد بارساميان: منذ أحداث 11 أيلول، فإن الأشخاص الذين يظهرون بصورة منتظمة مثيرة للملل

على شاشات التلفزيون، وخصوصا في الولايات المتحدة، يستخدمون كلمات ونستون تشيرتشل. إنه يحظى بإعجاب شديد لشجاعته، وهو لذلك مثال يحتذى لاستقامته وسداد رأيه. في «أقبل أيلول» توردين اقتباسا شديد الغرابة من ونستون تشيرتشل لم نسمع به من قبل. هل لك أن تذكريه لنا؟

أرونداتي روي: كان يتكلم عن النضال الفلسطيني، وقال ما يلي: «لا أومن أن كون الكلب قد أقام في البيت لفترة طويلة يمنحه الحق في هذا البيت، لأنه ببساطة أقام فترة طويلة فيه. لا أومن أنه أرتكب أي خطأ بحق الهنود الحمر في أمريكا، أو بحق السود في أستراليا، لأنهم ببساطة قد استبدلوا بعرق أقوى وأرقى.

ديفيد بارساميان: قال ذلك عام 1937، أليس كذلك؟

أرونداتي روي: نعم.

ديفيد بارساميان: تنهين مقالتك بقولك: «الحرب هي السلام»، وتتساءلين: «هل تخلينا عن حقنا في الحلم؟ ألا زال ممكنا بالنسبة لنا إعادة تخيل الجمال؟

أرونداتي روي: كتبت هذا الكلام في لحظة يأس. لكن علينا ككائنات بشرية أن لا نكف عن ذلك السعي. علينا أن لا نكف أبدا، بغض النظر عما يقوله أو يفعله بوش، أو تشيرتشل، أو موسوليني، أو هتلر، أو أي شخص آخر. لا نستطيع تجاهل مسعانا الشخصي للسعادة والجمال واللطف والرقة. بالطبع فإن من حقنا أن نشعر باليأس أحيانا، إذ سنتجرد من بشريتنا إن لم نفعل. لكن دعنا لا نستسلم أبدا لذلك اليأس.

الترجمة والتقديم لفخري صالح
عمّان

جمالية القناع في مسرحية «الزنوج»
لجان جونيه

القناع عنصر هام في الاحتفالات الطقوسية والكرنفالية، وفي فن الرسم، والنحت، والسينما، والمسرح بشقيه النصي والفرجوي. وقبل التطرق لجمالية القناع في هذا النص، ندرج أولا عرضا موجزا للمعاني التي عبر عنها، وللوظائف التي اضطلع بها عبر أهم المحطات التاريخية. ونقدم، ثانيا، لمحة عن استعمالاته على مستوى الفرجة.

من الوجه إلى القناع

«ابرزبن» «**PROSOPON**» هي الكلمة اليونانية التي تعني في نفس الوقت القناع المسرحي والوجه. ويضطلع القناع في الثقافة اليونانية بوظيفة محو الممثل لإظهار وجه الشخصية، كما تشهد على ذلك آثار عروض الممثلين من خلال الرسوم التشكيلية اليونانية. تقول في هذا المنحى فلورنس ديبون: «ابرزبن» هو دائما وجه. وفي المسرح يحل محل وجه الممثل لِيُظهر وجه الشخصية. هكذا، فإن هذا القناع لا يَظهرُ أبدا على وجوه الممثلين المقنَّعين في الرسوم التشكيلية. إن «ابرزبن» لا يقنّع، بل يُظهِر». [1]

وهذا ما تؤكده أيضا فرانسواز فرنتيسي ديكرو: «يجب أن نعتبر أن وظيفة القناع ليست هي إخفاء الوجه الذي يغطيه. فالقناع يلغيه ويحل محله. في المسرح، لا يوجد وجه الممثل تحت القناع. وفرديته (أي الممثل) التي يكشف عنها وجهه تحل محلها فردية الشخصية التي يشخصها. فيصبح من الآن فصاعدا كليتمنستر، ميدي، أو هيبوليت». [2]

وفي اللغة اللاتينية تعني كلمة «ابرسن» «PERSONA» القناع دون الوجه على عكس المعنى اليوناني. ومن تم تتمثل وظيفة القناع عند الرومان في إخفاء وجه الممثل دون أن يحل محله وجه آخر، وهذا ما تبينه الرسوم التشكيلية الرومانية. «القناع الروماني (...) يخفي وجه الممثل، وهذا ما يظهر في رسوم العروض التشكيلية حيث يبدو حضور الوجه تحت القناع. إنه يخفي وجه الممثل دون أن يحل مكانه وجه آخر وذلك لأن كلمة «ابرسن» لم تستعمل أبدا في روما للدلالة على الوجه».[3]

القناع في الفرجة

منذ ظهوره، استُعمِل القناع استعمالات مختلفة، واضطلع بوظائف التمثيل والإخفاء والكشف، وشكل أداة فنية يتم التوسط بها بين الواقع والمتخيل. وكسائر الفنون، مر القناع بفترات حضور وازدهار وفترات غياب وخفوت نظرا لتأثير المحيط الاجتماعي والسياسي.

في البداية استعمله المحتفلون في الاحتفالات الطقوسية ليعبروا عن تفسيرهم للظواهر الطبيعية والما فوق طبيعية، ولثنائية الخير والشر، والمقدس والمحرم. يقول جان ماري ما يتنس: «إن عددا من الأساطير تربط ولادة أو اكتشاف القناع بممارسة أو بتحريم زنا المحارم» [4] (linceste) ويستشهد على ذلك بأمثلة منها «احتفال قبيلة «دجون» «DOGON» في أفريقيا الغربية كل ستين سنة بذكرى وفاة طفل وشقيقته قضيا بعد حصول علاقة جنسية بينهما. ولتخليد هذه الذكرى، يصنع أفراد القبيلة قناعا كبير الحجم ويرتدون أقنعة ويتزينون بحلي أخواتهم (...) ويرقصون، ليتمكنوا من التكفير عن خطيئة ممارسة الجنس المحرم مع الأقارب، لتم لهم المحافظة على التنظيم الاجتماعي.» [5]

وفي الاحتفالات الكرنفالية، استعمل المحتفلون القناع كوسيلة للتنكر عن طريق تقمص شخصيات إنسانية أو حيوانية بهدف تفجير مكبوتات اللاوعي والتخلص من الرقابة الذاتية ومن رتابة الحياة اليومية وإرسال غمزات نقدية وهجائية للمجتمع. واستعملوا في ذلك الأسلوب الجرتوسكي بخرق النظم المقننة وقلب القيم التي تحكم الأوضاع الاجتماعية والسياسية السائدة. فحل المحكومون محل الحاكمين، والعمال محل أرباب العمل، والناس العاديون محل رجال الدين.

ورث المسرح اليوناني القناع عن الاحتفالات بإله الخمر دينوسوس. وكان ظهوره (أي القناع) بمثابة إعلان عن «التحول من تمثيل وثني **représentation fétichiste** إلى تمثيل إنساني الشكل للإله **représentation anthropomorphe**».[6]

وحافظ القناع طويلا على سلطته المتمثلة في إثارة مشاعر مختلفة في نفوس المتلقين كالخوف والقلق والحزن. تروي بوليت جيغون بيستن أن ظهور الممثلين بأقنعة آلهة جهنم **Erings** أثناء العرض الأول لمسرحية «الأومينيديات» لإيشيل، أرعب الجمهور الذي سارع متدافعا إلى مغادرة المسرح مما «أدى إلى انهيار الكراسي، وسقوط عدد من الضحايا».[7]

وفي العصر الوسيط تراجع تأثير القناع وانحطت قيمتi الفنية نظرا لتدخل الكنيسة التي اختزلت وأفقرت وظيفته التعبيرية بجعلها منحصرة في حقل الدلالات السلبية فقط، وذلك في إطار معارضتها للطقوس والمعتقدات الوثنية. وهكذا، فإن «القناع في العصر الوسيط لم يعد يمثل إلا الشر، والغيلان، والشياطين وليس التماثيل الوثنية التي حولتها الكنيسة إلى أرواح حامية، وإلى رسل للإله المتسامي الواحد».[8]

وعرف القناع أوج ازدهاره في مسرح «الكوميديا ديلارتي» إذ أضحى عنصرا ثابتا في عروضها التمثيلية

ولازمة لشخصياتها المقنَّعة. وفي القرن التاسع عشر تراجع استعمال القناع في التمثيل وذلك للمكانة المهمة التي احتلها الوجه في خارطة التعبير الجسدي للممثل على حساب بقية أعضاء الجسد. وتعززت مركزية الوجه في التمثيل بتصاعد ظاهرة النجومية في أوساط الممثلين الذين يحبذون التمثيل بوجوههم المجردة على التمثيل بالقناع لما يتيحه لهم ذلك من تفنن في استغلال الطاقة التعبيرية الكبيرة للوجه. يقول جان تيري ما يترنس: «غاب القناع عن التمسرح الغربي لأن الكاتب والممثل توصلا إلى التعبير عن طبائع الأنا بدقة وتنوع مكنتهما من الاستغناء عن هذه الحيلة. لقد أصبح الممثل المحترف النجم متحفظا على استعمال قناع يخفي تشخيصه».[9]

وعاد القناع ليحتل مكانة مهمة في التمثيل ابتداء من بداية القرن العشرين وذلك في إطار العد العكسي الذي لحق بمركزية الوجه في التمثيل من جهة. ومن جهة أخرى، لظهور تصور جديد لهندسة جسد الممثل يقوم على وحدة ولا مركزية جسدية. وهكذا «فقد الوجه امتيازاته عن طريق ظاهرة اللامركزية التي نزعت منه الأسبقية لتدخله بطريقة محكمة في مجموعة منظمة».[10]

ويعتبر ادوارجوردن كرايج وما ييرهولد من أهم رجال المسرح الذين عملوا على عودة القناع في هذه الفترة. بالنسبة لكرايج، فقد احتل القناع حجر الزاوية في تصوره للظاهرة المسرحية بشكل عام، ولفن الممثل بوجه خاص. يعتقد أن وظيفة الفن ليست هي المحاكاة المعتمدة على نقل صور طبق الأصل للواقع، بل هي خلق واقع تختلف تركيبته عن تركيبة المعاش اليومي ويخضع لمنطق المتخيل. وبقدر ما يأخذ الفن مسافة عن الواقع، بقدر ما يكتسب قدرة تعبيرية قوية ومصداقية يقينية. وبذلك يستحق أن يوصف «بالفن الكبير» «المسرح، يأخذ إلى ما وراء الواقع، والحال أنه يطلب من الوجه الإنساني الذي هو أكثر واقعية أن يعبر عما وراء الواقع. ليس هذا صحيحا. وهذا الإحساس بالوجود ما وراء الواقع هو الذي يميز في الحقيقة كل فن كبير».[11]

أما ما ييرهولد فقد اشتغل طويلا مع الممثلين في مختبرات خاصة بالتدريب على التمثيل المقنَّع، واستغرقت تدريباته التحضيرية لتمثيل «الحفل الراقص» ست سنوات. وفي نفس الوقت انتشرت حفلات الرقص المقنّع بين أوساط الفنانين في روسيا. وصادفت هذه العودة ظهور مؤشرات الثورة الروسية. وهذا ما جعل أحد النقاد يرى في هذه العودة «دلالة حقيقية في المجتمعات المتأزمة حيث تعبر أساليب القطيعة عن نفسها. وحين تُستنفد القوانين والتقاليد السائدة، تظهر الأقنعة كنبوءة عن النهاية»[12].

وفي إيطاليا عاد القناع بقوة على يد مسرحيين موهوبين مثل المخرج ستريلر، والممثلين موربتي و داريوفو الذين استهلموا الثرات المعرفي للكوميديا ديلارتي واستثمروه في عروضهم المسرحية. وفي فرنسا نذكر المخرجة أريان منوشكين التي جعلت من القناع عنصرا متميزا من عناصر بناء الشخصية في عروضها.

وفي الولايات المتحدة الأمريكية، جعل بيتر شومان مؤسس فرقة **Bread and Puppet** من القناع أداة ثابتة في عروضه الملتزمة والساخرة من جشع، وتهور الطبقة الحاكمة في الولايات المتحدة، ونزعتها الإمبريالية.

القناع في مسرحية «الزنوج»

دفعني إلى تناول جمالية القناع في هذه المسرحية حافزان اثنان. الأول هو الحضور الكمي للأقنعة في النص، حيث إن نصف الشخصيات مقنّعة. والثاني هو ما ورد من تمجيد للأقنعة على لسان شخصية المراسل

وهو يخاطب رئيس الشرطة في مسرحية «الشرفة» لجان جونيه.
المراسل: «ما هو جميل على الأرض، تدينون به للأقنعة».[13]

مدخل

تهريج أم تضليل؟

سؤال يطرح نفسه بحدة لأن جونيه يخلق منذ البداية غموضا ناتجا عن جمعه لعناصر متناقضة تتعلق بدوافع كتابته للنص ومن تم استعماله للأقنعة. فمن جهة يصف النص بأنه «تهريج» أي هراء وهزل يراد به الترفيه فقط وليست له أبعاد اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية أو نفسية. ومن جهة أخرى، يقول إن أسباب كتابته للنص هي الميز العنصري الذي ما فتئ يعاني منه السود في المجتمعات الغربية. هكذا فإن:

«نقطة الانطلاق كانت علبة موسيقية تحمل صورة تعود إلى القرن الثامن عشر تمثل أربعة زنوج بالزي الرسمي للخدم يركعون أمام أميرة صغيرة من الخزف الأبيض (...) في عصرنا هذا ودون سخرية أيمكن أن نتصور عكس هذا: أربعة خدم بيض يُحيُّون أميرة سوداء؟ لا شيء تغير(...) إنهم (السود) شخصيات منسوجة من خرقة وليست لهم أرواح، وإذا كانت لهم أرواح فهم يحلمون بأن يأكلوا الملكة (...) نراهم دون شك كالحيوانات (...) عندما نرى الزنوج، هل نرى أشياء أخرى غير أشباح مضبوطة ومظلمة وليدة رغبتنا؟ لكن كيف ينظر إلينا هؤلاء الأشباح؟»[14]

هذا الغموض الذي يكتنف مقصدية جونيه من كتابة النص، يلازمه غموض آخر يتعلق بأهمية القناع ويدفع إلى طرح الأسئلة التالية. ما سر هذا الاختلاف بين المراسل الذي يرفع القناع إلى أعلى مراتب السمو والإلهام، باعتباره مصدرا لكل القيم والأشياء الجميلة، وأداة من أدوات التعبير الإبداعي، وبين جونيه الذي يحط من قيمته ويختزله إلى مجرد عنصر من عناصر هذا «التهريج»؟ بتعبير آخر، هل هناك تناقض بين رؤية جونيه المتخفي وراء شخصية المراسل ورؤية جونيه الكاتب، أم أن الأمر تضليل للمتلقي؟ خاصة أن جونيه بطل من أبطال التضليل الذي يتفنن في جمع الأضداد، التي يلغي بعضها بعضا، إلى درجة خلق بلبلة وصعوبة في فهم المعاني، وصاحب الكلمة الشاعرة، والفكاهة الرقيقة، و«الحكاية التي يجب تصديقها ورفض تصديقها».[15] نجيب على هذه الأسئلة من خلال تناول وظائف القناع ودلالاته ضمن مكونات الخطاب المسرحي في هذا «التهريج».

الخرافة

قبل البدء في التحليل نقدم تلخيصا للخرافة التي تتمحور حول فرقة مسرحية مكونة من ممثلين سود قرروا أن ينقسموا إلى مجوعتين: مجموعة السود التي تشخص إعادة قتل واغتصاب أسود يدعى فيلاج لامرأة بيضاء. ومجموعة البيض التي تتألف من ملكة وحاشيتها وتشخص محاكمة القاتل. تتنكر بأقنعة بيضاء وتسمى بأسماء الوظائف التي تشغلها وهي: الملكة، القاضي، الخادم، المبشر، العامل. عند بدء المحاكمة يتضح للجميع أن النعش الموضوع فوق الركح، والذي يرقص الزنوج حوله في بداية النص، مجرد خدعة لأنه لا يحتوي على جثة، وبالتالي فليس هناك لا قتل ولا اغتصاب، وأن القتل الحقيقي يتم خارج المسرح والقتيل أسود قتله سود لخيانته لهم، وتعامله مع البيض.

حيوية الصراع الفكري

يتحول تمثيل القتل والمحاكمة إلى مواجهة قوية بين العرقين، يحاول فيها البيض أن يبقوا على علاقة السيطرة والاستلاب التي ميزت تاريخيا علاقتهم بالسود بينما يحاول هؤلاء أن يغيروا هذه العلاقة بتحقيق التحرر وإثبات الذات . والتحرر الذي يطمح إليه السود يتم بالدرجة الأولى عن طريق الصراع الفكري، الذي يعتبر حجر الزاوية في أي عملية تغيير، ويمكن من تفادي النظرة الأحادية الجانب للأشياء والاستلاب بكل أنواعه. تبدأ، إذن، مسيرة تحرر السود عندما ينظرون إلى البيض بعيونهم، وليس بعيون البيض، وبمدى قدرتهم (أي السود) على تقويض الفكرة التي يحاول البيض الترويج لها عن أنفسهم لدى السود. وهذا ما يكشف عنه فيل دوسانت نازير :

«هدفنا ليس فقط إفساد وتلاشي الفكرة التي يودون (أي البيض) أن تكون لدينا (أي السود) عنهم».[16]

وفكرة تغيير النفس تنقلب مع جونيه لتصبح لا يغير الله ما بقوم حتى يغيروا نظرتهم إلى الآخرين. وذلك ليس لأن السود لا يريدون النظر إلى أنفسهم، بل لأنهم لا يستطيعون ذلك، لأن لا وجود لهم إلا في عيون البيض. فهم مضطرون أن يعيشوا في حالة تشخيص مستمر «لاستحالة أن يكونوا كما هم».[17]

استراتيجية الزيف

وهذا التشخيص يجعل منه جونيه زيفا معمما يعتمده السود كاستراتيجية للتظاهر بالاستلاب ويتضمن برنامجا يتكون من صنفين من المواصفات :

* مواصفات سلبية قوامها الخصائص التي غالبا ما يختزل إليها السود: أشرار، لصوص، جهلة، غير متحضرين...والمخرج أرشبالد هو الذي يحضهم على بلورة هذه الاستراتيجية.

أرشبالد : «على الزنوج أن يتزنجوا. وأن يتشبثوا إلى درجة الحمق بكل ما يتهمون به: في سوادهم، في رائحتهم، في عيونهم الصفراء، في أذواقهم لأكل لحم الإنسان».[18]

* مواصفات تمثل مظاهر الاستلاب عند السود، وتجسد ما يستعيرونه عن البيض من فن وثقافة كالموسيقى وطريقة اللباس والأسماء واللغة.

* الموسيقى :

تفتتح المسرحية بطقوس احتفالية حول نعش القتيلة يتخلله رقص على إيقاع «موسيقى موزارت» بهدف تنظيم جنازة رسمية لها، وتعبيرا عن الاستلاب العقلي للسود.

«عندما يسحب الستار، يظهر أربعة زنوج بلباس أسود ورسمي (...) وأربع زنجيات بلباس السهرة، وهن يرقصن حول النعش نوعا من الرقص على لحن لموزارت».[19]

* اللباس

ويعكس بدوره هذا التقليد، إذ إنه من «النوع الرسمي الضيق مع الربطة البيضاء للرجال ترافقه أحذية صفراء. لباس النساء فساتين السهرة مزركشة جدا».[20]

* الأسماء :

ويقدمها أرشبالد للبيض وللجمهور:

أرشبالد : «اسمي أرشبالد أبسالون ويلنجتون (...) هذا السيد ديدوني فيلاج (...) الآنسة أديلد بوبو

(...) السيد إيدجار هيلاس فيل دو سان نازير (...) السيدة أوكوستا نيج (...) السيدة فيليستي كوزباردون (...) الآنسة ديوب، إيتيانيت فيرتو- روز- سوكريط». [21]

* اللغة

فيما يخص اللغة، فإن جونيه يفرغها من مرجعيتها الاجتماعية والثقافية إلى درجة حرمانها من القدرة على الإحالة على المستوى الثقافي والشريحة الاجتماعية للذين يتكلمونها. هكذا يستعمل أرشبالد الذي يشتغل «طباخا» خارج المسرح وبوبو التي تشتغل «صبانة» أيضا خارج المسرح، وباقي الزنوج صياغات بلاغية وتعابير شعرية مماثلة للتي تستعملها الملكة وحاشيتها. وأرشبالد هو من يكشف هذا الانتحال.

أرشبالد: «لصوص، لقد حاولنا اختلاس لغتكم الجميلة». [22]

وهذا الانتحال اللغوي يعود بنتائج سلبية على المجموعتين، لأنه بقدر ما يحرم السود من ابتكار لغة خاصة بهم تمكنهم من التميز والتفرد، بقدر ما يهدد البيض الذين يفقدون أحد أهم المظاهر الأساسية للوجود وهو اللغة. وهذا ما تستشعره الملكة التي تصاب بالهلع.

الملكة: «لقد سرقوا صوتي! النجدة». [23]

ويكشف جونيه باستمرار هذا الزيف إما بواسطة خطاب الشخصيات التي تفشي أسرار اللعبة، أو بخلق ثغرات في التشخيص تحدث «تفاوتا» بين الأشياء ومرجعيتها الاجتماعية والثقافية مثل الفساتين التي تتنكر فيها النساء السود، والتي لا تحيل بالضرورة على أناقة البيض لأنها «تعكس أناقة مغشوشة وأكثر ما يمكن من الذوق الرديء». [24]

إلا أن هذه الخطة الزنجية لا تحظى بموافقة جميع الزنوج. فهناك ديوف الذي ينظر نظرة مثالية وساذجة إلى البيض معتبرا إياهم مصدر الفضيلة، والسخاء، والأخلاق الحميدة.

ديوف: «(...) فوق رأسي كما فوق رأسك، خفيفة وغير محتملة نزلت طيبة البيض كي تستقر. وفوق كتفي الأيمن ذكاؤهم، وفوق الأيسر سرب من الفضائل، وأحيانا في يدي وعندما أفتحها أكتشف صدقاتهم».

وهو ما ترد عليه بوبو: «من طلب منك ذلك؟ ما نحن في حاجة إليه هو الكراهية، ومنها تنبثق أفكارنا». [25]

عمل القناع

ما مصير ديوف؟ بعد نهاية تشخيصه للقتيلة المغتصبة بواسطة القناع، تستقبله الحاشية وتتركه وحيدا في مدرجها لتذهب إلى محاكمة القاتل. وعندئذ يتحول إلى أبيض لحظة إزالته للقناع. يصاب بالذهول، ويحاول دون جدوى أن يتماسك لأنه في حاجة إلى شيء من الوقت ليستوعب هذا المسخ غير المتوقع الذي حل به. لذا فهو يسقط في هفوات اللسان حيث يخلط بين انتمائه للهويتين: هويته السوداء السابقة وهويته البيضاء الحالية.

ديوف: «أنظر إليكم-عفوا-أنظر إلينا...».

وبعد حين يتمالك نفسه ويقبل هذا التحول.

بوبو: «هل أنت وردة»

ديوف: «أنا كذلك»[26]

مسخ غريب يعبر فيه المسرحي عن اللاعقلاني، ويبرهن فيه القناع على سلطة سحرية قادرة على الإيقاع بمن يلعب بالمظاهر الخادعة، حيث يتحول التنكر إلى حقيقة. يصبح ديوف إذن ضحية لتشخيصه لدور القتيلة المغتصبة وفي نفس الوقت ضحية لعدم التزامه بكلمة السر التي ما فتئ ارشبالد يحثه على التمسك بها. مسخ ديوف هذا يذكر بمصير كلير في مسرحية «الخادمات» لجونيه، حيث لم تستطع إقامة حد بين الواقع والمتخيل فسقطت في فخ تشخيصها للسيدة بتناول السم الذي أعدته لهذه الأخيرة، معتقدة أنها أصبحت بالفعل السيدة. يبعد القناع ديوف ليس فقط من معسكر السود، بل أيضا من المشاركة في حركتهم الثورية التي يتأهب جميع أعضاء الفرقة بمن فيهم أعضاء الحاشية، بعدما عادوا إلى هويتهم السوداء- للمساهمة فيها.

من قام بدور المبشر: «يجب أن نسرع...»

من قام بدور الجنرال: «...إذا كنا نريد الفعالية فليس لنا من وقت نضيعه».

يظل ديوف وحده متمسكا بأفكاره و مستسلما لمصيره، كأنه قدر محتوم.

ديوف (باكيا): «أنا كبرت... يمكن أن أنسى... وعلى كل حال فقد غلفوني في بذلة جميلة».

من قام بدور الخادم (بقسوة): «احتفظ بها. إذا ما كيفوك حسب الصورة التي يودون أن يرونا عليها فابق معهم. إنك سترهقنا»[27]

إنه استعمال متفرد للقناع يتجاوز الاستعمال التقليدي المتمثل في الكشف والإخفاء. فالقناع هنا لا يخفي ولا يكشف هوية أو فكر ديوف، لأن هذا الأخير يستعمل القناع أمام الجمهور ويجاهر بفكره أيضا قبل وأثناء استعماله للقناع. فوظيفته هنا أيديولوجية لأنه يبعد عن «الحفل» مستلبا حقيقيا يقدر من يحتقره ويخضع لمن يدوس كرامته.

لكن قبل الانخراط في العمل النضالي خارج المسرح يعرف مجرى الأحداث منعطفا غير متوقع، إذ يطلب أرشبالد من أعضاء الحاشية أن يعيدوا استعمال أقنعتهم ليقتلهم السود قتلا مسرحيا أو «غنائيا». هكذا يقوم القتلى لاستئناف التشخيص ثم يموتون من جديد: «تقف الشخصيات التي كانت على الأرض لتحيي ديوف الذي يحييهم بدوره. وبعد ذلك تعود إلى النوم متراكمة مقلدة الموت».[28]

يوشك التشخيص على النهاية وينزع «الزنوج الأقنعة الخمسة ويحيون» تماشيا مع التقاليد المسرحية. ويطلب منهم أرشبالد أن يعيدوا الأقنعة من جديد استعدادا للخروج. لكن هل انتهى دور القناع؟ ليس بعد، لأن الستار يرفع على مشهد مماثل لمشهد الافتتاح مع استثناء بالغ الأهمية يتمثل في إزالة كل الممثلين لأقنعتهم: »كل الزنوج، بمن فيهم الذين كانوا يشكلون هيئة المحكمة والذين خلعوا أقنعتهم- وقفوا حول النعش بغطاء أبيض.»[29]

ينتهي السود من تشخيص العرض وفي نفس الوقت يتوقفون عن حالة التشخيص الدائم ليعيشوا كما يريدون، وليس كما يراد لهم. وبهذا يضطلع القناع بوظيفة بلاغية، فإقصاء الأقنعة البيضاء عن «الحفل» هو كناية عن إبعاد البيض أي انتصار السود على البيض.

ويضطلع القناع بوظيفة أخرى تتمثل في كشف فكر البيض. ذلك أن الزنوج المتنكرين بأقنعة بيضاء يستشعرون الحرية والأمان فيعبرون بسهولة عن الصور المحنطة والجاهزة والأحكام المسبقة الكامنة في لاوعي البيض ويجعلونها تطفو على السطح دون رقابة ذاتية، وهذا ما تكشف عنه التي كانت تشخص دور الملكة.

تلك التي كانت الملكة: «غلفنا أنفسنا بقناع، وفي نفس الوقت كي نحيا الحياة البغيضة للبيض، وكي نساعدكم على التورط في العار».[30]

إذن هذه «الحفلة» التي يصفها أرشبالد بـ«هندسة للفراغ والكلمات»[31]، تعالج قضايا اجتماعية وسياسية حيوية كالحرية والمساواة بين البشر. وهذا التبسيط الذي ما فتئ جونيه يصف به أعماله مثل «التهريج» بالنسبة «للزنوج»، «المسخرة»(32) بالنسبة «للستائر» اختزال مزيف ومضلل لأنه يهدف إلى الإيحاء بممارسة عفة أيديولوجية. ومن ثم فهذه الطقوس الاحتفالية والمظاهر الفرجوية التي تطغى على النص هي ستائر مسرحية تخفي فكرا سياسيا متناسقا يتخذ من القناع أداة تعبيرية بالغة الأهمية. تضليل مرده إلى نظرية جونيه المتعلقة بجدلية المسرح والواقع والتي تتمحور حول ثلاثة مستويات.

*المستوى الدلالي

بالنسبة لجونيه ينبغي على المسرح أن لا يستنسخ الواقع بل عليه أن يشوهه ويمسخه وذلك بخلق «تفاوت»(33) بين الشخصيات والأشياء في المسرح، ومرجعياتها الاجتماعية، والنفسية، والثقافية في الواقع. وهكذا يتم «إلغاء شخصيات (...) لصالح علامات بعيدة قدر الإمكان عما تدل عليه» فتتحول هذه «الشخصيات فوق الركح إلى استعارة لما تمثله».[34]

*المستوى الفني

هذه المسافة التي تفصل بين الدال والمدلول هي الوسيلة التي ترتقي بالمسرح إلى مجال الفن وأتون الإبداع، حيث تُرَكَّب الأشياء تركيبة جديدة وتُنسَجُ بينها علاقات متفردة لتعبر عن دلالات غير متوقعة. فتقلب المعاني وتعبر الأشياء عن ضدها مثل الخسة والقبح اللذين يعبران عن الجمال: «هناك قاعدة يجب عدم خرقها في أي حال من الأحوال: الرجل، المرأة، الموقف أو الكلمة الذين يتصفون بالخسة في الحياة، يجب أن يبهروا وأن يدهشوا دائما بأناقتهم».[35]

وهذا الجمال غريب وغير دنيوي ولا جود له إلا في عالم الموتى. فاللباس «يجب أن لا يحيل على جمال الهندام» وأن يكون «مخيفا وأن لا يكون في مكانه على أكتاف الأحياء»[36]. و يستعمل جونيه تقنيات الفن التشكيلي كالمزج بين المواد المتنافرة في تركيبة الأعمال الفنية. وهذا ما تعكسه المواد المكونة «لألبسة النساء المسنات» في مسرحية «الستائر» المكونة من «خرق بائسة وفاخرة».[37]

والمسافة التي يأخذها جونيه بالنسبة للواقع دفعته إلى تبني أسلوب الكاريكاتير في الإبداع: «لكي أبدع يجب أن أعيش حالة تلهم خرافات، وهذه الخرافات تفرض علي أسلوبا كاريكاتوريا».[38] كاريكاتير تجسده شخصيات الحاشية في «الزنوج» إذ هي أقرب إلى حاشية ورقية منها إلى حاشية ملكية، حيث تنزل من مدرجها لتمارس سلطة قضائية بمحاكمة المجرم، ولتستعيد هيبتها، وأعضاؤها يضحكون ويتجشؤون «وكلهم سكارى»، والملكة راجلة لأنها لا تستطيع ركوب «حصان جريح الركبة»، والمبشر يرتدي «تنورة داخلية».[39]

*المستوى الوظيفي

ينفي جونيه أية وظيفة للمسرح أيا كانت اجتماعية أو سياسية أو أخلاقية. فهذه الوظائف يضطلع بها الفعل خارج المسرح. هكذا فنص «الخادمات» الذي يوحي عنوانه بتناول موضوع اجتماعي، ينفي عنه جونيه كل رسالة في هذا الشأن. فالأمر «لا يتعلق بمرافعة حول خدم المنازل. أفترض وجود نقابة لهم. هذا لا يهمنا»[40]. كما أن نص «الزنوج» «لا يهدف إلى دفع السود إلى الثورة».[41]

وهذا التضليل الذي يمارسه جونيه بشأن أهمية القناع ومضامين النصوص المسرحية، يواكبه تضليل آخر يتعلق بسلطة اللغة وقيمتها الفنية. فمن جهة، ينفي أن تكون اللغة وسيلة من وسائل الإبداع: «أعرف أني

لم أقل شيئا ولن أقول شيئا » .[42] و من جهة أخرى، يثبت عبر لسان شخصية روجيه في مسرحية «الشرفة» أهمية وحيوية اللغة التي يستحيل بدونها وجود الشخصيات. يشهد روجيه أن وجوده يتوقف على شاعرية خطاب الشاعر المتسول.

روجيه: «إذا صمَتَ، لن أكون»[43].

لكن سرعان ما يتبدد هذا الغموض لما يتضح أنه ناتج عن رؤية فنية في استعمال اللغة. فاللغة التي يطمح إليها جونيه هي لغة الشعر والمجاز والإشارات والرموز إذ «لا شيء يقال بل يتوقع» وحيث إن «الصيغة المسرحية» ينبغي أن تكون «بصفة كلية إشارية فقط» .[44]

يعرف جونيه سر الرمز بالكلمة، وأيضا سلطة الرمز بالأشياء. فبواسطة كرسيين وثوب يتمكن من تخويف أعضاء الحاشية ومن تحويل نعش القتيلة المغتصبة إلى رمز لنعشهم.

العامل: «( )...نعلم بأننا جئنا لنحضر حفل جنازتنا...»[45]

بل إن القتل الرمزي أشد وقعا من القتل الفعلي.

القاضي: «(...) ميت واحد، ميتان، فيلق، جيش من الأموات، سنشفى من هذا، لكن لا وجود لأي ميت. يمكن لهذا أن يقتلنا» .[46]

مكنتنا هذه الدراسة من معرفة المكانة التي يحتلها القناع في نظرية جونيه المسرحية، فسلطته توازي سلطة الكلمة والرمز، وحضوره ليس فلكلوريا يهدف إلى تنشيط هذا «الاستعراض». إنه فعل شعري يخدم قضايا إنسانية حيوية كالكرامة والحرية والمساواة.

عبد العاطي وصال

فرنسا

المراجـع

(1) Florence Dupont, L'orateur sans visage": essai sur l'acteur romain ,et son masque, Presses universitaires de France 2000, p. 155.

(2) Françoise Frontisi' Ducroux, Du masque au visage": aspects de l'identité en Grèce ancienne, Flammarion, 1995, p. 40.

(3) Florence Dupont, op. cit, p. 155.

(4) Jean-Thierry Maertens, Le masque et le miroir, Ritologiques III, Aubier Montaigne, 1978 p. 15.

(5) Jean- thierry Maertens, op. cit., p. 17.

(6) Giovani Calendoli, « Le masque en Grèce et à Rome", L'art du
,masque dans la commedia Dell'arte, Solin
.p. 9 ,1987

(7) Paulette Ghiron-Bistgne, « L'emploi du terme grec Prosopon dans
,» l'ancien et le nouveau testament
,Mélanges Edouard Delebecque
.Université de Provence, 1983, p. 167

(8) .Laura Sheleen, Théâtre pour devenir... autre, Epi, 1983, p. 43
(9) .Jean-Thierry Maertens, ibid, p. 110
(10) Denis Bablet, « De Craig au Bauhaus", Le masque du rite au
.théâtre, CNRS, 1991, p. 138

(11) ,Edward Gordon Craig, Le théâtre en marche, Gallimard
.p.160 ,1964
(12) ,Philippe Ivernel, « De Brecht à Brecht": Métamorphose du masque
masque de la métamorphose", Le masque du
.rite au théâtre, p. 164

(13) .Jean Genet, Le Balcon, théâtre complet, Gallimard, 2002, p. 322
(14) Jean Genet, Préface inédite des « Nègres", op. cit. p. 839
(15) .Jean Genet, Comment Jouer « Les Bonnes", ibid, p. 126
(16) .Jean Genet, Les Nègres, ibid, p. 533
(17) Michel corvin, le Nouveau théâtre en France, Presses universitaires
.de France, 1980, p. 67
(18) Jean Genet, ibid, p". 502
(19) Jean Genet, ibid, p. 478
(20) Jean Genet, ibid, p. 478
(21) Jean Genet, ibid, p. 479
(22) Jean Genet, ibid, p. 482
(23) Jean Genet, ibid, p. 482
(24) Jean Genet, ibid, p. 478
(25) Jean Genet, ibid, p. 492
(26) Jean Genet, ibid, p. 521
(27) Jean Genet, ibid, p. 534

Jean Genet, ibid, p. 541 (28)

Jean Genet, ibid, p. 542 (29)

Jean Genet, ibid, p. 535 (30)

Jean Genet, ibid, p. 541 (31)

Jean Genet, Lettres à Roger Blin, ibid, p. 851 (32)

Jean Genet, Lettre à Jean-Jacques- Pauvert, ibid, p. 816 (33)

Jean Genet, op. cit., p. 816 (34)

Jean Genet, Lettres à Roger Blin, ibid, p. 860 (35)

Jean Genet, ibid, p. 846 (36)

Jean Genet., ibid, p. 846 (37)

Jean Genet, Lettres à Bernard Frechtman, ibid, p. 939 (38)

Jean Genet, Les Nègres, ibid, p. 522 et 523 (39)

Jean Genet,"Comment jouer «Les Bonnes", ibid, p. 127 (40)

Jean Genet Préface inédite des Nègres, ibid, p. 837 (41)

Jean Genet, L'Etrange mot d'..., ibid, p. 888 (42)

Jean Genet, Le Balcon, p. 344 (43)

Jean Genet, Lettre à Jean -Jacques- Pauvert, p. 815 et 817 (44)

Jean Genet, Les Nègres, p. 481 (45)

Jean Genet, ibid, p". 527 (46)

أن تكون وطني الغرب

أيديولوجيو «صراع الحضارات» المدافعون عن الحروب الكولونيالية الجديدة في العراق، أعداء التعدد الثقافي في أوروبا، وكذلك كل الساعين من أجل تفوق الحضارة الصناعية الغربية، ينتقدون المثقفين الأوروبيين لأنهم ليسوا «وطنيي الغرب»، ولكونهم لا يدعمون الكفاح من أجل القيم التي تخص الغرب. الكاردينال راتزينجر Ratzinger مثلاً، وهو رئيس لجنة الكرادلة لعلوم الأديان (سابقاً محكمة التفتيش المقدسة)، أعلن مؤخراً أن الغرب ضحية «كراهية الذات المرضيّة» و«لا يُقدّر نفسه ولا يرى من تاريخه إلاّ ما هو مدان ومدمِّر»، وإذا ما أراد الغرب الحفاظ على بقائه فيجب عليه أن يتعلّم «التصالح مع نفسه»، وأن يدافع عمّا.. يخصّه، وأن يتجاوز جلد ذاته. رئيس مجلس الشيوخ الإيطالي، الفيلسوف المعروف والأستاذ الجامعي مارسيلو بيرو Marcello Pera علّق على تحذيرات الكاردينال في خطاب له في جامعة لاتيران في الفاتيكان، مضيفاً «كما تسود في الغرب اليوم فكرة مفادها أنّ أيّاً من مكوناته البنيوية العامة، لا تملك قيمة عالمية، وعلى هذا، فإن تقديم مؤسساتنا للعالم كنموذج لن يكون إلاّ غطرسة ثقافية». ويحذّر Pera من تأثير الفلاسفة (في المقدمة منهم نيتشة، ويتجنستين ودريدا الذين يختزلون الحضارة الأوروبية إلى مجرد ثقافة، واحدة من ثقافات كثيرة. وهكذا يُفرَّغ الغرب من محتواه، أمّا قادته فيتنازلون عن الصلاحية العالمية للقوانين والمؤسسات الغربية.

تتدفق علينا من الإعلام الأمريكي خطابات المحافظين الجدد، المتعالية، يروجون فيها لمقولة أن كل احتلال أمريكي هو تحرير، وأن الهيمنة الأمريكية مسألة جيدة للعالم، وأن الرأسمالية المعولمة تحت رقابة البنك الدولي وصندوق النقد الدولي هي «نظام أخلاقي موضوعي»، وأن هذه الرأسمالية لا ترفض إلاّ الأصولية الدينية أو المصالح الطبقية للإرهابيين المصابين بالعمى.

وبأسلوب مثير للشفقة خاص بالشيوعيين السابقين، القابلين للهداية من كل دين جديد، يكتب السيد ييرجي سوخانِك عن «الوطنية الغربية»: «... يتزايد عدد الأوروبيين الذين... يخجلون من ماضيهم

الكاردينال راتزينجر، انتخب مؤخراً بابا للفاتيكان.

القاسي . . . إنسانيّونا هؤلاء ، لا يستطيعون الغفران لآبائهم لأنهم . . هاجروا إلى العالم وكافحوا من أجل موقع تحت الشمس ، وحتى لأنهم انتصروا . . . أغرب ما في الأمر هو حقيقة أن هذا البصاق على قبور أجدادهم يُسمّى إنسانية » .

هذا النوع من المحاججة يعرفه أبناء جيلي من نقاشات خمسينيات القرن الماضي ، كان يقال في ذلك الوقت : إن « خرق الشرعية الاشتراكية » تجب رؤيته عَبر سياق الصراع الطبقي ، وإن من الضروري حماية الشبيبة أمام « العدميين الكوزموبوليتيين ، المشوهين لماضي شعبنا » .

تمثل كتب الصحفية والكاتبة الإيطالية اوريانا فالاتشي الثلاثة – غضب وكبرياء ، قوة العقل ، واوريانا فالاتشي تتحدث إلى اوريانا فالاتشي ، هذا الحديث الدرامي الذي يعتبر مرجعاً أخلاقياً لحياتها ، هو أكثر الأمثلة المعاصرة شهرة في الدعوة إلى (الوطنية الغربية) . مهمة الكاتبة سهلة : اتضح لي أنني أموت بسبب سرطان مستعص ، لكن الغرب مصاب بمرض أسوأ من مرضي . كيف ؟ إنه يتعاون مع أعدائه ، مع منكري قيمه ، إنه لا يبكي ضحاياه بما فيه الكفاية ، ولا يتقن كره أعدائه ، بما فيه الكفاية . مثقفو الغرب وسياسيوهم بدل أن « يدافعوا ببطولة عن أعلى قيم الحضارة – هويتهم الخاصة وقيمهم الخاصة » فإنهم يبدون مشاعر الشفقة حيال حكايات الدموع عن الأطفال الفلسطينيين ، ويُدينون الحرب على العراق ، وينتقدون الرئيس بوش . في أوروبا تتكاثر « سرطانات مستعصية : الفاشيونازية الجديدة ، البلشفية ، والنزوع إلى التعاون مع العدو . . . هؤلاء الذين يحطمون واجهات محلات الماكدونالدز أثناء مسيراتهم الاحتجاجية ، اليسار الذي استبدل أعلامه الحمراء بأعلام قوس قزح » . في اجتماع لحزبه في نيويورك تمّت مقارنة جورج بوش بتشرشل ! وصحيفة **Corriere della sera** الصادرة بتاريخ 2004/9/9 في تعارض مع الأحاسيس العقلانية البديهية تقذف بمثل هذه المقارنة اللاتاريخية : في صفحتها الأولى توجد صورتان – تلك الصورة المجيدة من انتفاضة غيتو وارصو عام 3491 ، حيث يبدو فيها طفل صغير وقد رفع يديه فوق رأسه تحت تهديد البنادق الألمانية ، أمّا الثانية فمن بيسلان ، حيث يبدو فيها طفل صغير أيضاً ، يداه مرفوعتان فوق رأسه تحت البنادق . إن تسمية الإرهاب الشيشاني أو المسلم بـ « النازية الفاشية » هي عدم نزاهة فكرية فظيعة ، لأن النازية – الفاشية هي أحد مظاهر الغرب ! هل يا ترى ، كان في تاريخ أوروبا ، بين اليهود الألمان المنصهرين وبين الألمان علاقة كما هي العلاقة بين الروس والشيشان اليوم ؟ ألا يقف وراء هذا الصبي من بيسلان ، رغم عجزه الراهن ، واحد من أقوى جيوش العالم ، والذي لم يتوفر ، في الواقع ، لذلك الطفل اليهودي الصغير عام 1943 ؟

إن تعريف أفكار ومواقف معينة كعدوى مَرَضيَّة للجسم ، يجب علاجها وتصفية ناقليها ، ما هو إلاّ تعبير أصيل عن الثقافة السياسية الشمولية . فـ « الدفاع » عن الدولة ، الشعب والحضارة » قد جرى الارتقاء به إلى « نظام أخلاقي رفيع » يبرر لنا تجاوز كل الحواجز والشكوك و « بلا هوادة مسح السموم والبكتيريات ، وجيوب العدوى من جسم الشعب » .

هل يموت الغرب لعدم رغبة مثقفيه في الدفاع بحماس عمّا يخصه ؟ بأي معنى يمكن للمثقفين الغربيين الإحساس بأنهم وطنيو الغرب ؟ هل الغرب حضارة عالمية أم مجرد ثقافة من ثقافات كثيرة موجودة على وجه الكرة الأرضية ؟ وما الفرق بين الثقافة والحضارة ؟

الثقافة

الأستاذ فويتيخ نوفوتني **Vojtech Novotny** ، أخصائي البيئة الأستوائية في جامعة تْشِسْكِهْ بوْده يوفتسه ،

لخّص في كتابه (أنصاف) الحقائق البابوانية (دار نشر دوكوجان 2004) تجاربه مع اللقاءت البيثقافية في منطقة بابوي – غينيا الجديدة. اللقاء بين الثقافات يبدأ في اللحظة، التي يظهر فيها «الأجنبي»، ويكون من الضروري إيضاح «أجنبيته». فمثلاً لدى دخول البيض، تفاعل البابوانيون، الذين رأوهم لأول مرة، مع الحدث، بجنوح سلمي كبير، ورحبوا بهم بمشاعر مختلطة من التفاجؤ والسرور. «إن اكتشافهم المفاجئ للبيض تم تفسيره من جانبهم في اطار الكوسمولوجية المحلية، بشكل قاطع عموماً، كصورة لروح أجدادهم الموتى». لأنه من المتعارف عليه لديهم، عموماً، أن أرواح الأجداد بيضاء، وبما أن العالم ينتهي خلف الجبال في الأفق، فإن أي شيء آخر غير الأرواح، ما كان له أن يكون. كل إيماءة وكل فعل، كان يُفسَّر كمؤشر على حدث ما من حياتهم الماضية. مثلاً «عندما قطع أحد أعضاء البعثة غصن شجرة ناشفاً، لاستخدامه في النار، تمَّ مباشرة، التعرف عليه على أنه روح قد مات صاحبها منذ زمن طويل، ولكنه المعروف من قبل الجميع كقروي كان زرع هذه الشجرة في وقت من الأوقات، لقد امتلأوا غبطة لأن الروح تعرّفت على شجرتها الخاصة.

مثل هذا التعليل الجميل «لحضور الأجانب» لم يصمد طويلاً، العالَم البابواني باكتشافه للبيض تعكّر صفاؤه لمدة أطول، وبشكل أعمق مما قد بدا للوهلة الأولى، وعندما نسجوا معهم علاقات أكثر قُرباً، تطلّب الأمر منهم التصالح مع حقيقة اكتشافهم أن الأمر لا يتعلق بـ«أجداد قد قاموا من قبورهم» بل، بأناس عاديين يطالهم الموت، يعيشون وراء الجبال في الأفق، حيث لا ينتهي العالم هناك. الفرضية حول نهوض البيض من القبور كانت جميلة، لأنّ اكتشاف الأجنبي كان يمكن استنباطه من المفاهيم التي كانت تحت تصرفهم، ضمن ثقافتهم الخاصة. لكن كم من الوقت يصمد مثل هذ التفسير الجميل؟».

يُشار إلى الدائرة الحضارية، التي تمثل نواتها، الحضارة المسيحية في الاطار اليوناني الروماني التاريخي، يُشار إليها بالسجال الدراماتيكي حول مفهوم الشر، والذي يدعوه الفلاسفة بـ "**theodicea**"، والذي يتعلق الأمر فيه بتفسير وجود الشر في العالم المُسيَّر من قبل الإله، الذي هو ليس مطلق القدرة وحسب، بل في المطاف الأخير، الطيب والعادل أيضاً.

من يستطيع نسيان «لا» ايفان كارامازوف اليائسة، والملهمة أخلاقياً، للإله الذي يسمح بعذاب الأطفال الأبرياء؟ لكن أمثال ايفان كارامازوف أصبحوا في مرحلة لاحقة أسوأ حالاً: إلاههم سمح بـ ايبيريت، اوسفيتيم، هيروشيما، جولاغ، أبو غريب، بيسلان. هل نملك حق تمجيد الإله، الذي يتغاضى عن كل هذا؟

يُفسَّر الشر في الدائرة الحضارية المسيحية (ويُعلّل) باعتباره خطوة ضرورية على طريق إنقاذ البشرية. مثلاً: التراكم الرأسمالي الظالم هو الشر الذي تزدهر في داخله الاشتراكية الخيّرة، الحروب تدفع البشرية نحو مرحلة حضارية أعلى، القضاء على المخلوق الأقل شأناً هو في صالح المخلوق الأرقى.

لكن هنا يوجد الشر المطلق أيضاً، الذي لا يمكن لأي خير مستقبلي أن يغفره. أرى في صحيفة (**lidovy noving**) تاريخ 26/8/2004 صور العراقيين، الذين جرى تعذيبهم، أرى أجساداً نحيلة عارية محزومة وفوقها حراس سمان بملابسهم الرسمية، ذوو شعر قصير محلوق. الصور تضجّ بكل تلك الكراهية الأمريكية تجاه كل شيء، لا يماثلهم (... انعدام المشاعر، الأمريكية، تجاه الغير، مشروط دينياً، تاريخياً وبسيكولوجياً» يقول باتريك أوريدنيك في **revui Aluze** عدد 3/2003.

يُقال إن السجانين الأمريكيين سائسي الكلاب كانوا يراهنون في ما بينهم على من سيتبوّل على نفسه من

الكوسمولوجية: جزء من علم الفضاء، والمقصود هنا محاولات الإنسان البدائية لمعرفة أو إدراك مكانه في الكون. المترجم.

السجناء، أولاً، وذلك عندما يسلّطون عليهم الكلاب. إنه مَثَلٌ يُنبئُ بطريقة تفكير المُهيمنين العالميين.

البارحة، طبع أحدهم، وهو ذو عينين ممتلئتين بالإيمان العميق، طبع على يديَّ صورة المسيح المُدمَّر المصلوب وقد كُتب عليها «كل هذا عانيته من أجلك». هل كان المسيح سيصمد في أبو غريب؟ ألن يخون هذا الفلسطيني رسالته أكثر من هؤلاء البيلاتيين وهم بين أيدي التابعين الأوفياء لمن هم أكثر همجية بما لا يُقاس.

الالتزام القهري، الذي يفرضه علينا الشر في العالم، بعد موت الإله المسيحي، عبَّر عنه بأعمق ما يكون جان بول سارتر، وذلك في محاضرته الشهيرة في شهر تشرين الأول من عام **1945** والمسمّاة الوجودية إنسانية: «... (إذا لم يكن الإله موجوداً) فالإنسان متروك لقدره، لأنه لا يجد لا في داخل نفسه ولا خارجها، أي إمكانية للإمساك بقيمة ما، وقبل كل شيء إنه لا يجد العُذر... الإنسان هو الحريّة... لا توجد أمامنا قيم أو تعاليم تبرر تصرفاتنا».

كل ثقافة هي سجال، من أجل الدفاع عن مفهومية العالم، مع الأجانب من كل الأنواع – مثلاً مع هؤلاء الذين يطرحون أسئلة غريبة بمعظمها، الذين يسألون عن القضايا، التي يجب أن تكون بديهية بالنسبة لهم.

الأجانب يقدمون أدلتهم بشكل مختلف، ويتكلمون بشكل مختلف، ولهم أهداف مختلفة، يرون العالم عبر منظار مختلف، ولهذا، يجب أن يكونوا مُبادين أو مُفَسَّرين – ولا يوجد فرق كبير، دائماً، بين الحالتين. الثقافات القادرة على «ايضاح الأجنبي» تعبر صدمة النسبية، وفي داخلها تعدو أزمة مفهوم عالمها، عموماً، تجارب تقاسمية. تبرز إلى السطح الأسئلة الراديكالية، التي عندها تصنع من مجرد عروض تاريخية ومجرد ثقافة، حضارة.

الحضارة

كلمة «حضارة» تظهر متأخرة عن كلمة «ثقافة»، والمجتمع، الذي يعد القوانين – على النقيض من المتوحشين والبرابرة – يؤشر على كلتيهما؛ وكمصطلح فلسفي فإن الحضارة تؤشر على حركة تاريخ الإنسانية من وضعية اللارقي والبربرية، باتجاه شكل أعلى، أي شكل من الاعتراف المتبادل والتعاون. في الحضارة، على عكس الثقافة، فإن مفهوم العالم يغدو موضوعة محددة للتفاوض، ومادة للعناية المنهجية.

فلنحدد الفرق بين الثقافة والحضارة على الشكل الآتي: الثقافة هي مجمل مؤسسات، حكايات، أشكال حياة، تجعل العالم مفهوماً؛ الحضارة على العكس، هي التحول الذي تعبره الثقافة عندما يتوجب عليها التفاعل مع حضور الأجنبي. «الأجنبي» هنا كناية عن لا مفهومية العالم، وما هو ير مفهوم يهددنا. الثقافة تصبح حضارة في لحظة التقائها بأجانب مثقفين، مرّ مفهوم عالمهم بعملية تصويب ترتكز على النسبية؛ وتفسيرها في العالم.

السيد يان باتوتشكا أطلق على الغرب تسمية «ما فوق الحضارة العالمية»، لأنها تختلف جذرياً عن كل حضارات الماضي، التي نشأت عن جوهر ديني وبقيت عالميتها، لهذا السبب، دائماً غير كافية. الجوهر العام لما فوق الحضارة هو «العلم التقني» والنمو الاقتصادي المتأسّس عليه؛ علم التقنية هو «رؤية جوهرية وملزمة» وهو عالمي لأنه قابل للنقل ولا يحتاج إلى دوي ذاتي «خاصيته النمو الأوتوماتيكي، وهو تراكمي».

فيلسوف تشيكي **1907–1977**، من مؤسسي «الميثاق 77» المناهض لنظام الحكم الشيوعي. المترجم.

أكثر ما يهدد ما فوق الحضارة هو القوى، التي تعمل على تفوّق سلطة العلم التقني على حساب الطبيعة والمجتمعات، من خلال عملية ذاتية الهدف، وعلى تحريره من أفكار وحقوق «العامّة غير المتخصصة» وكذلك تحريره من القيود الأخلاقية، الثقافية والانثروبولوجية.

إنَّ ما ننظر إليه كتهديد في كلمة «عولمة» هو بالضبط إعفاء النمو الاقتصادي من حق المواطن في السؤال «أي معنى له؟» – لا يجب لأي مسألة أن تفرمل «النمو التراكمي التلقائي».

العدمية (النِّهلستية)

كتب المؤرخ بوميان في مداخلته حول التاريخ الأوروبي (أوروبا وشعوبها، دار نشر ملادا فرونتا Mlada fronta 1002) أنه في فلسفة نتيشة «تتركز خلافات أوروبا لدرجة لا تطاق»، ولتلك الدرجة اسمها المثير للفزع – النِّهليستية. القاموس التشيكي يعرّفها كما يلي: «نفي تام لكل القيم الأخلاقية الاجتماعية... إلخ» لكن لماذا اقتحمت هذه الروح الإنكارية العدمية باب أوروبا المسيحية؟ لأنّ إرادة تفحّص كل خداع للذات، غدت في الغرب أعلى القيم – الحقيقة هنا هي من صنف أخلاقي.

«... من بين القوى التي نَمَّتها الأخلاق كانت الصِّدْقية: وهذه تنقلب في النهاية على الأخلاق، تُعرّي... تحيُّزها... و... تلعب بالتحديد دور المحفِّز. وباتجاه العدمية نكتشف في أنفسنا احتياجات... تلك التي تَظْهَر لنا الآن كاحتياجات ليست ذات مصداقية: من جهة أخرى، إنها تلك التي تبدو وكأنها حاملة القيم التي من أجلها نحتمل الحياة. وبالضبط هذا التضاد: أنّ ما نعرفه لا نُثمنه، أما الآمال التي نريد تعليل النفس بها فيجب ألاّ نثمنها بعد. وهذا ما يولد عملية الهدم» (ف، نيتشة. **Fragmenty about nihilism**).

الحقيقة كقيمة أخلاقية عامة تدعونا إلى دحض الحكايات التي يرويها الناس لكي «يحتملوا الحياة» لكن، بأي شيء سيعوض المؤمنون بالحقيقة عن تلك الحكايات؟ أبحكايات مختلفة! وكل الحكايات الجديدة ستتم تعريتها كخداع ذاتي آخر!

وهكذا تطل العدمية برأسها.

هل جوهر الاضطراب الأبدي في الغرب هو تنويري، أم أنه إرادة إخضاع الحياة بكليتها للنقد، أم بكلام آخر تأسيس أسطورة (أحاديث تتداولها الأجيال تجعل من العالم مفهوماً) للّوغوس (الحقائق العامة المكتشفة بواسطة العقل) لكن ذلك ما هو إلاّ محاولة عبثية: القيم التي بفضلها نحتمل الحياة، والتي تجعل العالم مفهوماً، هي دائماً حكايات قبيلتنا. النقد الغربي يقود بالضرورة، إلى العدمية وإلى إنكار كل القيم.

لنتذكر أن ماساريك أيضاً، اعتبر العدمية مرض القرن؛ وفي اطروحته للدكتوراه في مجال السوسيولوجيا في جامعة ڤيينّا (ظهرت مطبوعة عام 1881) أعار اهتماماً لـ«الانتحار كظاهرة شائعة في المجتمع). «طالما لا يقوم الاصلاح الواسع للمسيحية بخلق المقدمات لـ«عبادة حديثة»، فإن التشكيكية الغربية ستقود إلى ضياع المعنى الحياتي، وسيصبح الانتحار «ظاهرة اجتماعية شائعة» – ذلك كان تشخيصه.

الناس من أمثال الكاردينال راتزينجير (وفي بلاد التشيك مثقفو المعهد المدني) يقترحون حلاً بسيطاً: فلثمِّن ومن جديد، وبلا عوائق، ما قد ارتضيناه خلال آلاف السنين، ولنعلن حكايات الغرب المسيحي – وهي قيمنا – ك «نظام أخلاقي موضوعي». وهكذا يجري حلّ التضارب بين البحث عن الحقائق والبحث عن معنى الحياة، بإنكار ما هو خاص بالغرب: الاضطراب المتفرّد، دائم الانبعاث والمُعدي، الذي ينشأ نتيجة الصراع

1850 - 1937 أول رئيس جمهورية تشيكوسلوڤاكي. ـ المترجم.

بين أنصار الحكايات، الواثقين بها، ومقدمي الحقائق النقديين، في المجال الأوروبي العمومي.

لا توازن جميل

يجب أن نتصدى لكل من يعادي ما هو خاص بالغرب. هكذا تلقننا أوريانا فالاتسي. لكن، ما الذي يخص الغرب؟ يمكنني القول إنه اللاتوازن الجميل ليس إلاّ، بين الحقيقة والمعنى، بين عدمية الحقيقة ومعنى أحداثنا الحياتية المنعكسة فقط في الحكايات التي ترويها كل القبائل الإنسانية كي «يكون لها ما يمكنها أن تعيش من أجله». هذا اللاتوازن ترعرع في اوروبا على شكل أهواء ثلاثة خطرة، تلك التي من أجلها تكون الحياة جديرة بالعيش، مع أن كلاً منها يجب أن يكون مربوطاً إلى رادع، حتى لا تتحول إلى استحواذ مدمِّر.

الأهواء الثلاثة الخطرة هي إرادة نحو: الرؤية النبوئية apocalypse، الرؤية الواقعية، ونحو مجتمع الكلمة، التصوري (imaginary).

الصيغة «إرادة نحو الرؤية النبوئية» (apocalypse) تشير إلى قوة وحيدة مميزة، اكتسبها في الغرب، الفعل اليوناني العادي "apokalypo" أو: الكشف، التعرية، الإزاحة. القشرة المتشققة كشفت لُبَّ الشجرة، أزيح شعري الطويل عن أذني لأسمع بشكل أجود، أعري وجهي كي يتعرَّف عليّ الأصدقاء. هذا الفعل العادي اكتسب في التقاليد الغربية قوة فظيعة: يتوجب تعرية كل شيء، تهيئة مشهد القضاة عارياً كي لا يختبئ أحد خلفهم، أصبح أفلاطون يتصور روح الإنسان قبل المحكمة الأخيرة، مليئة بالندبات، كل ندبة منها تحكي قصة ذَنْبٍ، ما من مكان للاختباء في المشهد العقابي «لآخر القضاة». حتى العالِم ينظر إلى العالَم بالنظرة التي تعرّي كل شيء. العلم يراكم الحقائق، يكشف ويُعرّي، وكل ما قد خسر خصوصيته بعد أن غدا عارياً، أصبح تحت سلطة مدراء الحقائق العلمية.

هذا الهيام بالكشف (apocalypse) وبالمحكمة الأخيرة، وبالحل النهائي، وباستعراض كل حكاية يطرد من العالم المعنى – هذا الذي نُثمِّنه، هذا الذي من أجله نحتمل الحياة.

بدون غطاء، بدون حملقة عيون، بدون مكان، حيث مشهد العلماء والقضاة، ممنوع دخوله، بدون «المعنى الذي تأتي به الحكايات» والذي يخصنا، لا يمكن للإنسان أن يستمر في العيش.

إعجاب الكثير من الشبيبة الأوروبية والأمريكية في زمننا هذا، زمن العلوم التقنية؛ بالمذاهب والأديان الشرقية وبالتطبيقات العلاجية، ينبع من حقيقة أن في داخلهم احتراماً أكبر لذاك الذي يجب أن يبقى سرياً، مستوراً، مخبأ، الذي يجب أن يبقى حكاية.

صيغة «الرؤية الواقعية» تشير إلى الفنون الغربية الجميلة «أن تقرأ نصاً وكأنه إفادة مؤلف عن كلية العالم».

هذا المعنى غدا في الغرب هوى عنوانه «رعاية الأدب الرفيع»: رؤية الغرب عن الواقع – وكذلك المقاومة الغربية التي لا تُقهر في مواجهة القوى، التي تفرض علينا رؤية ومعايشة، غير واقعية، للعالم – هي نتيجة لـ«فن قراءة العمل الأدبي». فيما يكمن ذلك؟ في القدرة على تمييز إشارات الفعل الكلي من خلال أحداث منفصلة. مثل هذه «القراءة الكاشفة لكل ما هو كلّي» هي حسب إعادة البناء الأورباخية الشهيرة (mimesis: تصوير الواقع في الآداب الأوروبية الغربية، دار نشر (Mlada fronta 1998 نتيجة لتأثير الطراز الأدبي الإنجيلي، الذي يهدم الحدود بين الحكاية المضحكة والتراجيديا، بين السامي والرخيص، بين اللغات، وبهذا وضع أسساً متينة لـ«التعدد المنطقي الأدبي» الذي يكشف عن البطولة النبيلة في «الحيوات العادية»،

Erich Auerbach: 1892–1957م. عالم في الأدب. ألماني – المترجم.

والتراجيديا في الحوادث الكوميدية للناس الصغار، الذين هم على هامش مراكز القوى. يشير أورباخ في كلمة (Figurative) إلى تلك الطريقة في الكتابة، حيث يكون كل اهتمام القارئ أو المشاهد «مشدوداً نحو علاقة المعنى، الواسعة».

نورثروب فراي، وهو أحد أكبر علماء الأدب في القرن الماضي، يحلل في كتابه «الدليل العظيم» المقدمات التاريخية لأسلوب القراءة الرمزية والذي هو «خاص بالغرب» هكذا: كما أن العهد الجديد كامن في العهد القديم، والعهد القديم مكتشفٌ في العهد الجديد، فإنه في كل حياة عادية يكمن المعنى الكلي، وكل حياة، بطريقة ما، تكتشفه. الحياة العادية لـ كارل تشابك هي كناية عن طريقة الكتابة والقراءة، الغربية؛ التي تلهمه البحث عن صور «من خلالها أستطيع رؤية حياتي كلها، ليس عبر نموها في الوقت، ولكن عبر رؤيتها بكليتها دفعة واحدة، أي مع كل شيء كان وأيضاً مع الكثير بل اللانهائي مما كان من الممكن أن يكون».

الرؤية الواقعية مرتبطة بفن رواية الأحداث، التي وإن كانت تصورية، فإنها تكشف عمّا هو جوهري، كلية الحياة. «العالم في صيغته الحياتية هو كلٌّ... وهو يكون دائماً أمام التفصيلات، يتجاوزها ويستوعبها في داخله. وهكذا فإنه في كل واحدة منها مشارك كامل في الرأي...». يان باتوتشكا

النص الأدبي فقط، يتقن، في كل حادثة منفردة، إيقاظ هذه الرؤية للكل المعاش، فينا.

طريقة القراءة هذه تؤسس لكرامة الإنسان في الثقافة الغربية، لكنَّ لها وجهها الشيطاني أيضاً. إذ العلاقة نحو الكلي يمكنها أن ترتدي حالة لامبالاة شمولية تجاه الأفراد، تجاه رؤيتهم وتجاربهم، ويمكن لها أن تغدو عنف الكلي المدمر تجاه أجزائه.

الهوى الأوروبي الثالث هو تأسيس مجتمعات تصوُّرية لقراء الكتب؛ مقدميها ومعلقيها. في مثل هذا المجتمع هناك أفراد أحرار بالمعنى الخاص – إنهم مستقلون عن كل ما هو موضعي، ذي صلة حيوية، معطى تاريخي؛ هم متحدون في فهم معنى النص وفي النضال المشترك من أجل تعميمه – immagined communities هكذا يسميه المؤرخ الأمريكي بينديكت اندرسون.

يتعلق الأمر هنا بنموذج خاص من المجتمعات المصطنعة التي يعلو فيها الولاء للكلمة المفهومة، على الولاء للجماعات ذات الصلة الحيوية، للشعب أو الطبقة الاجتماعية. النموذج البارز لمثل هذا المجتمع هو Respubitca Litereri

أو Repubitque des letters

الذي لا يمكن أن ينتسب إليه إلاّ ذاك، الذي يرغب في ترك الالتزامات تجاه كل ما هو شخصي، صُدَفيٌّ، وموضعي، ليس إلاّ، أي هنا اللاجوهري، أمام الباب.

يستند مجتمع الكلمة التصوّري إلى فهم معنى النص أو الأحاديث المحكية، ومن هذا الفهم، ينمو هذا المجتمع، كما من البذور، إذا ما استعملنا المجاز الإنجيلي. الناس هنا متوحدون في التغيير، الذي استدعاه لدى كل واحد منهم فهم معنى الكلمة.

عندما يقول المسيح عن أمه «من تكون هذه المرأة؟» إنما هو يكشف عن الفرق الشاسع بين الكلمة (الربانية) الاجتماعية العامة، وبين الروابط الحيوية الصُّدفية.

1890–1938 من أشهر الكتاب التشيك. المترجم.

ج. ب. سارتر في محاضرته المنوه عنها سابقاً يروي حادثاً مشابهاً: رجل فتي يناقش مع نفسه ما إذا كان عليه الذهاب إلى بريطانيا للكفاح، مع أن النتيجة ستكون موتاً محتملاً لأمه. إنّه يفاضل بين نوعين من الولاء: العام (مع أنه مجازي) وهو هنا لمجتمع هؤلاء، الذين فهموا معنى الكلمة، المؤسسين للديمقراطية من جهة، والخاص ليس إلاّ (مع أنه واقعي) وهنا لرباط صلة القربى، المتوحد بالحب والتعاطف تجاه الأفراد، من جهة ثانية.

التاريخ الغربي هو، قبل أي شيء آخر، تاريخ مجتمعات قُرّاء النص، التصوّرية، ومن أهم نماذجها تاريخياً، الشعوب العصرية والحركات العالمية الكبيرة.

لكن أليست مجتمعات الكلمة الفاعلة هي مجتمعات لا عقلانيّة في أحيان كثيرة - لنتذكّر الجموع الهاتفة بالشعارات الهتلرية! ألم يقف العقل فيها عاجزاً أمام قوة الشغب الشيطاني المدمّرة، حيث يتمكن مطلق الشعارات من إثارتها بكلمته؟ نعم مجتمعات الكلمة لها صفحتها الشيطانية أيضاً. وهي ديماغوجية غالباً، وتسكنها روح محاكم التفتيش، إنها تعلن نصوصاً محددة كنصوص مقدسة، تعلن عن بطلها وتشرّع تعذيب المفسّرين المُجازين.

خاتمة ما

أرى في الأخبار التلفزيونية فتيات فرنسيات من ذوات المعتقد الإسلامي، وهن يخترقن شوارع باريس لدعم «حقهن في الحياء»، أو حقهن في ارتداء الحجاب على رؤوسهن في المدارس. أندافع عمّا هو خاص بالغرب عندما نمنعهنّ من ذلك؟ أتذكر دعوى مشابهة - النضال اليائس لبعض زملائي في الدراسة من أجل حقهم في أن يدخلوا إلى الصف بشعرهم الطويل.

الغرب ليس كاتولوجاً للأوامر والقوانين والمؤسسات التي يتوجب علينا فرضها على أجانب ذوي ثقافة. ما يخص الغرب هو فقط ذاك اللاتوازن المنشط، بين أنواع هواه الثلاثة (وفي داخلها) والتي عالجناها هنا. ومن التقى بفعلها التحريري لن يستطيع العودة بعد، إلى «الحياة في التوازن» المهجورة، إلى مجتمعه التقليدي الخاص به. فقط هذا الانغمار في لا توازن كل الثقافات التي تلتقي بنا هو «قضية الغرب» - في الخير والشر.

فاتسلاف بيلو هرادسكي
ترجمة: برهان القلق
براغ

إيفا ساليس
تكتب الهامش، وتشاكس
الصورة النمطية للعربي

في معظم أعمالها، المتخيل منها والأكاديمي، تبدو إيفا ساليس عليمة بأحوال العرب والمسلمين، متحسسة لمعاناتهم، في الغرب، كأقلية يقع عليها الكثير من التمييز العنصري، ناهيك عن الفهم المشوه لثقافتهم فتقف موضحة حيناً، متعاطفة حينًا آخر، وطارحة الحلول في أحيان أخرى وهي في عملها هذا، المتخيل منه على وجه الخصوص، لا تدين ولا تتهم بل تترك لشخصياتها رسم الأدوار ولقارئها استشفاف الحقيقة

وُلدت في استراليا في العام لأم نيوزيلاندية، وأب ألماني، ولد في فلسطين، وهاجر منها إلى استراليا إبان نكبة عاشت ساليس سنتين من عمر طفولتها في ألمانيا، ورجعت إلى استراليا في أوائل السبعينات، واستقرت مع العائلة درست الأدب الانكليزي في الجامعة، كما التحقت ببرنامج لتعليم اللغة العربية، وكان ذلك مقدمة لشغفها باللغة العربية وقد سعت إلى تعميق معرفتها بهذه اللغة، فقامت برحلات منتظمة إلى الدول العربية خصوصاً لبنان واليمن واختارت ألف ليلة وليلة مادة بحثها لنيل شهادة الدكتوراه.

عن دوافعها وراء هذا الاختيار تقول قرأت النص كما هو، جلست وفي يدي النسخة العربية وسألت نفسي ماذا تقول هذه الكلمات؟ حاولت أن أعزل نفسي عن كل ما يدور خارج النص وكان هذا تمرينا رائعاً لأنني استطعت رؤية بعض الأمور التي تناستها النسخ الأوروبية، كفكرة أن المهم في شهرزاد ليس جمالها،

أو إغواءها للملك بل رغبة السرد التي هي أكثر أهمية من رغبة الانتقام والجنس.

كتبت ساليس روايتها الأولى هيام في فترة الدراسة الأكاديمية، وحصلت بفضلها على جائزتين أدبيتين.

عملت في التعليم الجامعي لمدة سنتين، ثم استقالت لتتفرغ للكتابة الإبداعية وقد أصدرت حتى الآن أربع روايات، ودراسة أدبية بعنوان شهرزاد في المرآة تكشف فيها عن رؤى، وأفكار، غفلت عنها الدراسات الأخرى، علاوة على عدد من القصص القصيرة، والقصائد، والمقالات، والدراسات.

تنشط ساليس في الميادين الاجتماعية المتعلقة بحقوق الإنسان، حيث أنشأت جمعية استراليون ضد العنصرية التي تسعى، عن طريق الإعلام والفن، إلى تعريف الرأي العام الاسترالي بقضايا طالبي اللجوء، وكشف معاناتهم، والمعاملة التي يلقونها في معسكرات اللجوء كما قدّمت برنامجا تلفزيونيا في العام أثار جدلا واسعاً وكان لها الفضل في تأسيس مسابقة مدرسية في الكتابة الإبداعية حول اللاجئين، صدرت بموجبها أنثولوجيا بعنوان الأحلام المظلمة ، وهي عبارة عن قصة كتبها طلاب عن تجارب عرفوها، وتمثلوها لطالبي اللجوء.

«هيام»

«هيام» هي رواية الصدمة النفسية الناجمة عن اصطدام المهاجر بمجتمع تختلف قيمه، وعاداته، وتقاليده وقد حاول البعض توظيف الرواية لنقد الأقلية العربية، والمسلمة، وما كان ذلك ليتأتى دون تجاهل الموضوعات الرئيسة التي جسدتها الرواية، أي صمود هيام شخصيتها الأساسية، ونجاحها في تخطي أزماتها النفسية، وتجاوز الأفكار النمطية المسبقة لدى الاستراليين عن العرب والمسلمين، علاوة على ما تفرزه الغربة من إحباط، وإحساس بالمنفى.

تحكي الرواية قصة امرأة عربية من أصول يمنية ـ أردنية، متزوجة من مهندس فلسطيني يعمل سائقا للتاكسي، وابنتهما زينة، التي تخرق قوانين أبويها، وتقيم علاقة جنسية خارج مؤسسة الزواج، الأمر الذي يوصل والدها إلى إحباط يقوده إلى الانتحار، بينما تهيم الأم على وجهها، في سيارة التاكسي، هاربة، ومستكشفة للعمق الأسترالي، في رحلة استكشاف للذات، والمكان، في آن.

تبدأ ساليس روايتها متأثرة بالكثير من الأدباء الاستراليين، الذين رأوا في الطبيعة الاسترالية، الصحراء على وجه الخصوص، أرضاً رتيبة، موحشة، ومعادية لذلك تخلع هيام نفسها من استراليا الأليفة إلى

الأخرى الشاسعة، الرتيبة الأبنية الكئيبة المبعثرة، الخيول الهزيلة الذاوية، والربوع القاحلة، جعلت المكان يبدو فارغا أكثر من القفر وفي سياق الرحلة تنخرط في تأملات تسترجع من خلالها شخصيات مأزومة، مهمشة، في مجتمع يرفضها، وترفضه مسعود، الذي وُلد في المنفى، لا يعرف وطنه، ولم ير قريته يوما، كان وطنه مجرد كتاب يُقرأ، وكان مهندسا انحدر إلى سائق لسيارة أجرة، قهرته الحياة، فهرب إلى العزلة، ومنها إلى الخمر، وبعدها إلى الانتحار رجل صنعته الخسارات

ترسم الكاتبة صورة سلبية للفوج الأول من المهاجرين العرب.

الرجال مهمشون النساء يخضن صراع إثبات وجود في المجتمع الجديد يحاولن التعويض عن إحساس بالنقص تجاه الآخر، بالمبالغة في التأنق، والمبالغة في إظهار الكرم والمهارة في صنع الأطعمة.

وإذا كانت الرواية قد فاضت بمشاهد تعرض تمركز الأقلية العربية حول نفسها، ورفضها للآخر، إلا أنها عرضت للآخر، أيضا، المنغلق على ذاته هذا الانغلاق أكثر ما يعذب هيام، التي حاولت اختراق المجتمع الجديد، لكنها قوبلت باستعلاء يتاخم حد العدوانية لم تفهم استراليا، ولا الاستراليين،لم تكن تعرف أن أمورا كثيرة توجد خارج ذاتها، وعالمها، والمفزع أن عليها اكتشاف تلك الأمور بنفسها.

زينة، ابنتها، هي وجهها الآخر، تمردت على تقاليد وقيم والديها، رفضت طعام أمها، وأخذت في ارتداء ما يغيظ من الثياب وفي انتقاد أمها، وطريقة عيشها الكئيبة الخالية من البهجة هي منحازة، بحماسة، إلى الثقافة الأخرى يتجلى هذا الأمر في نقاش مع أبويها حول البومة، التي يرى فيها العرب نذير شؤم، بينما يراها الأستراليون رمزا للحكمة .

في بلادنا عندما كنا نسمع نعيب بومة، أو نرى صورتها، نستعيذ بالله.

هذا يفسر أموراً كثيرة يا أبي، انتم تخافون الحكمة فكأنها الموت.

وانتم تبحثون عن المصيبة، وكأنها الحكمة.

تحتل الطبيعة حيزاً كبيراً في الرواية، ولعل الكاتبة أرادت لهيام أن تقهر المكان عن طريق استكشافه لذا، فرضت شخصيتها على المكان، لنراها تستعيد عند هذا الشاطئ، أو فوق تلك التلة ذكرياتها المفرحة، والمؤلمة، حتى يتحقق الاقتران بين المكان والذات، وتتم المصالحة بين المنفي، ومنفاه.

تصبح الرواية، بهذا المعنى، رحلة في الذات الإنسانية، محاولة للبحث عن معنى الحياة، من خلال محاكمة الذات، والآخرين تحاكم هيام ذاتها، وزوجها، وأستراليا أستراليا بلد القساة، الذين لا قيم أخلاقية عندهم،

ومسعود، زوجها، رجل الخسارات، الذي يتركها وحيدة لكنها لم تحاول فهمه، أو مساعدته على تخطى أزمته، ولم تقبل حتى بالاختلاف مع ابنتها.

مدينة اسود البحر

يرى الكثيرون في مدينة اسود البحر لساليس رواية الراهن، بمعنى أنها جاءت كاستجابة لأحداث الحادي عشر من سبتمبر تحكي الرواية قصة ليان المولودة لأب أسترالي ابيض، وأم فيتنامية مهاجرة نشأت الطفلة في كنف أبويها، وهي مرحة، تحب الحياة، تعلمت من أبيها، الصيّاد، كل ما تعرفه عن الحياة، وتشعر أن علاقتها بأسود البحر، والمخلوقات الأخرى، أكثر قوّة من علاقتها ببني البشر.

في الرواية شخصية أخرى، قد تبدو ثانوية، ولكنها أساسية في صنع الحدث، هي شخصية الأم في فان هي امرأة فيتنامية حملها إلى استراليا قارب من قوارب اللجوء، وقضت عمرها في انفصام نفسي مرير أدى إلى قيام علاقة عداء، ورفض متبادلة بينها وبين ابنتها الوحيدة ليان كانت الأم هي الناجية الوحيدة من قارب يحمل مجموعة من اللاجئين، ولم تستطع تخطي مأساتها تلك، فعاشت متجمدة في خوفها، ترفض الخروج منه أما الابنة فترفض عالم أمها المأساوي، وفي الجامعة تتعلّم اللغة العربية، وتسافر إلى اليمن في صنعاء تتعرف على الثقافة العربية، ورغم أنها انتقلت من بيئة ساحلية، طيبة المناخ، إلى بيئة جافة، وحارة، ومسكونة بالغبار، إلا أن الصراع مع منفاها الجديد لم يكن قاسيا حتى الانتقال من العادي إلى المستهجن، أي التحوّل من فتاة متحررة، ترتدي ما تشاء، إلى فتاة ترتدي العباءة السوداء، حدث بسرعة، كتلك التي قررت فيها تعلّم اللغة العربية، والرحيل إلى بيئة وثقافة جديدتين.

في صنعاء، تقيم علاقات اجتماعية مع الكثير من الناس، تتعرف على مشاكلهم واهتماماتهم لكن أهم ما وقع لها كان اكتشافها للحب، الذي أثمر جنينا ينتمي إلى عالمين عالم مسقط الرأس، وعالم الأم المغتربة عن وطنها تماما كما حدث عندما جاءت هي إلى العالم، إن هذه الحقيقة هي التي ستساعدها على اكتشاف ذاتها، وعلى إدراك مأساة أمها، وتعلّم كيفية التعامل معها بطريقة ايجابية.

مهجر

تعالج رواية مهجر موضوع العرب الأستراليين، بصرف النظر عن البلدان التي جاءوا منها، مع الحفاظ على هامش كبير للبنانيين، أوسع، وأكبر، الجاليات في أستراليا

تتألف الرواية من قصص قصيرة تشكل في مجموعها رواية غير تقليدية، يربطها خيط زمني واحد، وتنقسم إلى ثلاثة أجزاء.

يهتم الجزء الأول بوصف حالة المهاجرين الأوائل إلى استراليا، الذين أتوا في الستينيات والسبعينيات معظمهم هارب من آتون الحرب الأهلية في لبنان ويختلف المشهد عما عرفناه في رواية «هيام»، فالشخصيات في هذا الجزء صدامية، ثابتة على حقها، لا تتفجع، ولا تستجدي شفقة

في القصة الأولى يذهب أربعة أصدقاء في رحلة إلى مدينة في جنوب استراليا تبهجهم بادئ الأمر الطرق المنظمة، المعبدة، الخالية من الحواجز والقناصة لكن ظهور حيوان الكونغارو يكدر صفاء رحلتهم فهذا الرمز الأسترالي لا يقل خطورة عمّا ألفوه في بلادهم من قنص وحواجز ومع ذلك، لا يتوتر أحد، وبدلا من السماح للحيوان المزعج بإفساد رحلتهم، تقوم المرأة بقتله تبدو هذه القصة، على قصرها، وكأنها اعتذار عما جاء في روايتها الأولى هيام من سلبية عاجزة، فالشخصية هنا فاعلة مستعدة للمواجهة، وقادرة على إثبات الوجود، والانتصار في البلد الجديد.

ولعل في إضفاء صفات عدوانية على الكانغارو، في القصة، إحالة إلى الروح العدوانية التي تستقبل بها أستراليا الوافدين إليها وبقدر ما يتعلّق الأمر بالنص، لم تأت رمزية الكانغارو مفتعلة، بل كانت جزءا طبيعيا من النسيج العام، مجرد حدث بسيط ممكن الوقوع في الحياة اليومية.

في القصة الثانية تحاول امرأة التماهي مع مجتمعها الجديد، فتتخلى عن مظهرها الخارجي الذي يميزها كعربية، وترتدي الثياب على طريقة الأستراليات بنطلون جينز بدل الفستان الأنثوي الأنيق، وتسريحة شعر بسيطة، لا فذلكة فيها، ومكياج خفيف لا كحل فيه ولا طلاء شفاه ثقيل إمعانا في التماهي تشتري، على عادة الاستراليين، جريدة الصباح وإذ تفتح الجريدة متظاهرة بالقراءة، يلفت نظرها الجالس إلى جانبها بقوله

أنت تقرأين الجريدة بالمقلوب إلا أن طرافة القصة تكمن في إجابتها الجريئة الواثقة نظرت إليه للحظة ثم مالت برأسها إلى الوراء معتدلة في جلستها هازة جريدتها بثبات أنت اقرأ جريدتك بالطريقة التي تناسبك وأن أقرأ جريدتي بالطريقة التي تناسبني.

في قصة الغزال تستخدم الكاتبة الحكاية الشعبية التي تدور حول الأمير المسحور والجنية التي تقتص من خصومها بإنزال عقوبات قاسية عليهم وربما التي كان والدها يشبهها بالغزال، تتمرد عندما تكبر، على هذه التسمية لما تعنيه في المتخيل الشعبي من صفات الدعة، والطاعة، والخنوع، وتعيش في لاوعيها غزالة أخرى هي بطلة الأسطورة التي تتغلب فيها على الأسد بدهائها، وسرعتها في الجري، والتي تقتص ممن أكلوا لحمها بجلب البلاء لهم تغرم ربما بغزالة الأسطورة، وبما فيها من تفوق على السطوة البطريركية التي تقيد، وتكبت، وتعيق الحرية وتقرير المصير

يلاحق القسم الثاني من الرواية المهاجرين بعد استقرارهم، فيلقي الضوء على المصاعب التي نشأت بعد ولادة الجيل الثاني في المهجر ففي حين كان الصراع في الجزء الأول بين القادم ومحيطه، أمسى الآن صراع البيت الواحد صراع أجيال ؟ ربما وقد يكون أيضا صراع ثقافات وفي هذا الصدد سنعرض لقصة واحدة بعنوان لابتسام أربعة أبناء.

هناك عائلة تتألف من أربعة صبيان وبنت، تمثل الأم الركن الأساسي فيها يبدأ الأمر منذ ولادة الأبناء، فقد أصرت أن تبدأ أسماء الأولاد كلهم بحرف السين حتى عندما يكبر الأولاد يستطيع الواحد منهم أن يوقِّع نيابة عن الآخر، كما يجب أن يفعل الإخوة المحبون، وإذا، لا سمح الله، ارتكب احدهم جنحة ما، سيصعب أمر اكتشاف الفاعل الحقيقي

تشتغل الأم على رأب الصدع الذي أحدثه الفارق الثقافي بين جيلي المهجر فالأبناء الذين تربوا في أحضان الثقافة الجديدة لا يقفون منها موقفا عدائيا رافضا كما هي الحال مع الآباء وابتسام إذ يفاجئها المد الذي جرف أبناءها تصارع كي تتغلب عليه بنكرانه كأنما هي في إنكارها له تنفي حدوثه فهي تكذب على صديقاتها بإبقاء طلاق ابنها البكر سرا، وتنكر زواج ابنها الثاني من استرالية، وتموه حقيقة ابنها اللوطي.

ابتسام الحائرة بين إرضاء أفراد جاليتها، وكف ألسنتهم عن العبث بسيرة أسرتها، وبين سعادة أبنائها، تنحاز في نهاية الأمر إلى صف الأبناء.

يبحث القسم الثالث من الرواية في الراهن، يتعرض لموجات الهجرة واللجوء الأخيرة التي حصلت في القرن الحادي والعشرين، في محاولة لكشف الأسباب التي أدت بالعربي، العراقي، والفلسطيني على وجه الخصوص إلى هذا اللجوء المهين، والمحفوف بالمخاطر وتدور معظم الأحداث في بلدان المصدر، أي التي جاء منها المهاجرون الجدد إلى أستراليا.

«حريق حريق»

رغم أن رواية «حريق حريق» تدور كسابقاتها في فلك النفي والاغتراب، إلا أن المنفى لا يتمثل فيها كخيار قسري، بل يبدو خيارا أيديولوجيا، ومن أجل تحقيق غاية نبيلة تحكي الرواية قصة عائلة مؤلفة من أبوين، وسبعة أبناء يتمتعون بمواهب عالية موسيقي، لغة، رياضيات وغيرها

لحماية هذه المواهب من الإفساد تقرر الأم إخراج العائلة من مجتمع الحضر يقود الأب ـ وهو نابغة في الإبداع الموسيقي ـ مقطورة تحمل الأم والأبناء في قلب الريف بلا هدف محدد، حتى يصل الجميع إلى بناء يتخذونه مسكنا لهم.

تخطط الأم لتربية أبنائها السبعة في بيئة مثالية يحكمها الإبداع، والاكتفاء الذاتي، تربيهم بين الموسيقى، وزراعة حبوب الصويا، وتربية الماعز، واستخدام الأدوية الهندية، وتتولى مسؤولية تعليمهم وتثقيفهم بنفسها وبذا يتأخر اتصالهم بالعالم الخارجي حتى سن المراهقة، ولكن الأبناء، حتى وهم في عزلتهم هذه، كانوا يدركون بالغريزة أن ما تقوم به أمهم خطأ، وفي النهاية، يحارب كل منهم، على طريقته، للتحرر من تأثير الأم ونفوذها الضاغط.

يقوم مناخ الرواية في أجواء قوطية، لا تستلهم غرائبية عالم ديزني، بل تسير على خطى عالم الأخوين غريم في الحكايات الشعبية، التي تفضح ما في الطبيعة البشرية من عتمة وقد لفتت الكاتبة نفسها الانتباه إلى هذا الأمر في المقطع الأخير من الرواية إنها الأسطورة التي يسكنها أناس يمشون على خيط دقيق بين الإنساني، والحيواني.

يجري زمن السرد في ستينات القرن الماضي، الذي هو زمن المثالية الهيبية مثالية كتلك التي تتبناها الأم يتطلب تحقيقها قسوة لا ترحم، لذلك يجري تصويرها كوحش تتجسد فيه صورة الأم الكبرى، التي تصر على تطبيق برنامج يخدم مثاليتها، عنيفة، وقاسية.

تطرح الرواية السؤال القائل هل يمكن لحياة البرية أن تصنع الإنسان المتفوق السوبرمان أم أن الأمر مجرد علاج لانحرافاتنا النفسية؟

الأُسود

(قصة قصيرة لإيڤا ساليس)

كان ذاك الصباح صباح شؤم على أحمد ، لقد أحيط بثلاثة جنود قساة تمنى لو انه كذب وأعطاهم عنوانا مغلوطاً ، سيتمكن آنذاك من الإفلات ، عند انكشاف الأمر ، عندما تفتح إحدى الأمهات الباب وتنكره طرق الجندي القصير الباب وهو يجذبه بعنف من أذنه ، وعندما فتحت أمه الطاقة الصغيرة ، سأل عن عليّ .

ماذا تريد من علي؟ سألت أم احمد بلهجة غاضبة جافّة عرف أحمد أنها ستكون هي الرابحة لو أن الأمر ذهب إلى أبعد .

كان يعَلِّم أخاه رمي الحجارة .

لا هو لم يفعل .

بل فعل هذا التافه الصغير قال ذلك ، وقرص الجندي أذن احمد قائلا اذهب نريد عليا

أزاح الجندي القصير صمام الأمان في بندقيته من طراز أم فور آي ون ورفس الباب فانفتح

عندما وجدوا عليّاً حطموا طاولة الطعام وغادروا محدثين جلبة ماذا بإمكانهم أن يفعلوا ؟ عليّ كان ابن خمس سنوات فقط ، وعيناه تشعان بشرر نار سوداء والى جانبه الكثير من الأوراق الرابحة

منع احمد من الخروج من البيت كان يعرف أن عليّا ليس المسؤول عما حدث له ، ولكنه ، وقد ملأه الامتعاض ، راح يلوم أخاه ويشاكسه نظر عليَّ إليه من خلف رموشه الطويلة وتبعه منتظراً منه أن يفعل شيئاً ممتعاً وهذا ما زاد الأمر تعقيداً .

عند المساء كان أحمد قد غفر لعلي فعلته أخذ أخاه بيده وطلعا إلى السطح وشاهدا معا أثار الرصاص أصغيا إلى أصوات البنادق الأوتوماتيكية التي تطلقها طائرات الهليكوبتر كان هنالك توهج غريب ينبعث من خلفهما ويتألق في السماء المظلمة كانت سلسلة التلال ترخي بظلها على الأرض ، وأشجار الزيتون تقبع شاحبة أشار أحمد إلى البعيد .

ـ ياه ، هناك ، بعيداً ، خلف التلال تقع مدينة الأسود اكتسى وجه عليّ بفيض من النور إلى درجة جعلت أحمد يؤمن أيمانا مطلقاً وفورياً بمدينة الأسود نعم ، مدينة الأسود الأسود فيها منتشرة في كل مكان وهي لا تأكل البشر .

زفر علي وقال دعنا نذهب إلى هناك .

ـ ن ن نعم ربما كلا لو كنت أكبر لذهبنا ، ولكنك مجرد طفل .

تنهد أحمد تنهيدة من خاب أمله خيبة صغيرة كان يتمنى أن يذهب ليهرب فقط هي رحلة بدون شك، ولكنها رحلة تستحق العناء قد يذهب لوحده.

حبس علي أنفاسه فيما هو ينزلق من فوق الحافة، وركز نظره المتوقد الحاد على أحمد امتزجت أنفاسه بسيل من الكلام كان يضيع في خضم الضجيج المنبعث من بنادق اوتوماتيكة تطلقها طائرة هليكوبتر تندفع مجلجلة من خلف التلال مسلطة أضواءها حول البيوت تجاهل الولدان الأمر، وظلا واقفين فوق السطح، وجها لوجه.

أنت ، صرخ أحمد، أنت قد تتعب وسأضطر أن أحملك، وعندها سأتعب أنا، وعندها لن نستطيع الوصول إلى هناك هي طريق طويلة طويلة قد نموت.

سأجلب طعاما وماءً لي ولك.

وراح احمد يتصور ما سيكون وقفة قصيرة تعيد النشاط، استراحة تحت شجرة، زعتر، وتمر، وقمرالدين نحن بحاجة إلى قمر الدين.

أحنى علي رأسه انحناءة من يقول أن تصغي معناه أنك موافق وكانت فترة صمت.

ولكن بابا سيقتلنا يضربنا بقسوة ، قال أحمد فجأة.

علينا أن نسير على تلك الطريق ، ولوّح باتجاه الحقول الواقعة عند أقدام التلال والتي يمنع عليهم دخولها عندما فجر صبري جراح نفسه أمطرت قطع من جسده فوق القرية كان علي، الذي يلاحظ الأشياء، دائما يقول إن كل علامة صدأ هي تآكل سببته بقع من دم صبري الذي تناثر في المكان ماما ظلت تولول وتبكي كل الوقت.

ولكن الأسود لا تأكل البشر تساءل علي إنها مدينة آمنة تماماً أليس كذلك؟

أوووه، آمنة تماماً هم بالتأكيد لا يمانعون ذهابنا إلى هناك، المسألة فقط في الوصول

تنهد عليّ وقال حالماً أخبرني أكثر عن مدينة الأسود

تعيش الأسود في قصور من رخام وحجارة بلون الذهب توجد أشجار، وينابيع وأسود صغيرة تلعب فوق الحشائش الخضراء اضطجع الولدان فوق السطح يحدقان بالنجوم، الليلة اشد ظلاماً من المعتاد في مدينة الأسود توجد حراذين في كل مكان ويوجد كرز.

- كرز؟

أيوه، كرز على الشجر، في كل مكان الأسود لا تأكل الكرز يتركوهم للزوّار حذفت النون مراعاة للغة

التي يتكلم فيها الطفل.

جلس علي، وحدق في وجه أخيه.

كيف عرفت عنها كل هذا ؟ من أخبرك يا أحمد؟ من يا أحمد ؟

أنا ذهبت إلى هناك لذلك أعرف الطريق قال أحمد مقاطعاً لماذا تسأل أسئلة سخيفة؟

وكان صمت.

حصلت على ثمار الكرز قال أحمد فجأة، ووضع حصاة صغيرة في يد علي.

سنذهب معاً قال علي بصوت فيه تصميم وعزم عند الساعة الخامسة صباحاً نمشي نقضي ساعة هناك ونعود.

في الساعة الثالثة اخترقت قذيفة، أطلقت من طائرة هليوكوبتر، البيت، وأحدثت فيه فجوة، ودمرت الحائط الخلفي المقابل للتلة وصورة الجد، وحطمت ما تبقى من طاولة الطعام التي كسرها الجنود من قبل بنبرة فظة متوترة أيقظ الأبوان عليّا واحمد ولولت أمهما بغضب لفا ببطانية وحملا معاً، وقد تدلى رأساهما الأشعثان متراقصين شيئا فشيئاً هرب النعاس من أعينهما هرع الجميع إلى الطبقة السفلية حيث تجمع بعض الجيران كانت ذراع احد الرجال تنزف دماً لقد بقي البيت صامداً إلا أن بيت آل حمدي الذي يقع عند المنحدر، أعلى منهم بقليل إلى الشمال ،لم يحالفه الحظ، وبهدير، شبهه أحمد بصوت شلال، تداعى البيت المقصوف، وتدحرج قطعاً إلى المنحدر هرع الكبار كلهم لإنقاذ الحيوانات، وانقاذ ما يمكن إنقاذه، وبقيت العمة نهاد في الطابق السفلي ترعي الأولاد السبعة الصغار.

وعندما حاول أحمد أن يسألها شيئاً صفعته بأقصى قوة لا ما في طلعة لبره صعق أحمد فهي حتى لم تنتظر لتسمع ما سيقول، رغم انه كان ينوي أن يسأل إذا كان بإمكانه الخروج قطب حاجبيه وتحسس خده المصفوع سقط علي نائماً ملتفاً على ذاته كجرو صغير جلس أحمد إلى جانبه وجهد ليعلم ما يجري في الطابق الأعلى.

أحمد يغفو حائرا في أمر امرأة تصرخ، وتبكي.

كان الظلام لا يزال مخيما عندما استفاق على وخزة من علي في ذراعه.

يللا، لنذهب.

تطلع أحمد حوله كان الأطفال نياماً والعمة نهاد قد ذهبت وقف أخوه الصغير أمامه كان يتدلى حول رقبته حبل رُبطت في طرفيه قارورتان، كانتا قبلاً وعاء لعصير البرتقال، وقد امتلأتا حتى المنتصف بالماء وكان

يحمل فوق ظهره حقيبة صغيرة منتفخة كانت عينا علي تفيضان حبوراً وعزماً ولم تؤثر فيه اعتراضات أحمد هو يعرف الطريق هما يستطيعان الذهاب وإن حرصا وانتبها يستطيعان تجنب الخطر تعقَّب انعكاس خيال عليّ الصغير وهو يخطو بثبات خارج القبو قطعا الدرجات الموصلة إلى الجراج، تطلعا حولهما وقد بدا كل شيء طبيعيا، ما عدا بيت آل حمدي المنهار، والفجوات التي أحدثها الانفجار في بيتهما كان الناس يتحلقون في تجمعات متفرقة هنا وهناك، وكان أحمد يدرك انه عليهما الإسراع كي لا يراهما احد لقد امتلأ فجأة بالحماسة

من هنا قال أحمد، وامسك بيد علي وأحنى ظهره محاذياً البيوت، مختبئا بظلها سارا باتجاه الحقول الخصبة العذراء وعبرا بيارات الزيتون الكثيفة المنسية.

ما دمت قد جئت إلى هنا من قبل فأنت إذاً القائد همس علي عندما وصلا إلى المزارع المهملة المشاع أنا سأفعل مثلك تماما سأضع رجلي حيث تضع أنت رجلك بالتمام وهكذا لا ندوس على الألغام.

هز أحمد رأسه حالماً، ودون أدنى تردد مشى في حقل الألغام كانت الشمس مشرقة من خلفهما ولو أن أحدا تطلع في تلك اللحظة إلى تلك الناحية، لكان كشف بكل سهولة ذلك العبور المستغرب اتبع أحمد طريقا وعرة متعرجة فكأنه كان يفكر ويوائم وبعدها يختار الخطوة المناسبة أتكون خطوة صغيرة أم كبيرة؟ واسعة مستقيمة إلى الشمال أم الى اليمين؟

كان في بعض الأحيان يتأنى كأنما هو يتذكر ثم يخطو واثقاً مقتنعاً أنه حقيقة يعرف الطريق بدت خطوات عليّ الأولى قلقة ولكنه ما لبث بسرعة أن بدأ يتحرك باطمئنان واثقا من كل خطوة يخطوها لم تساور علي شكوك من أي نوع لقد وصلا الجانب الأخر نقطة البداية لعبور التلة ابتهج أحمد بنجاحه وراح يغذ الخطى فرحا متسلقاً التلة لناحية الغرب.

ـ أخبرني كيف هي الحال في مدينة الأسود؟

ـ هناك، تسمع موسيقى جميلة تنبعث من ساحات لا ترى الحدائق العامة تمتلئ بكل أنواع الطيور طيور أليفة جداً، لأن ما من احد اعتدى عليها أبدا قد يقف بلبل على كتفك، يطير، ويعود ليغني لك والأسود تصخب في كل مكان، تزأر في المنعطفات هنا وهناك

ـ أنا رأيت أسداً حجرياً

ـ توجد أيضاً اسود حجرية في مدينة الأسود، ولكنها أفضل من أي أسود أخرى في العالم تجدها على البوابات وفي الحدائق وهي تبدو وكأنها حقيقية سوى أنها رمادية.

ـ ولكنك قلت إن الحجارة ذهبية .

ـ صح ، هي ذهبية ولكن ليس ذلك النوع الذي تصنع منه الأسود الرخام لا يمكن أن يكون ذهبياً يا غبي .

ولكن قصور الرخام .

ـ هي رخام من الداخل .

مرّا قرب عظام ابيّضت لابن آوى ، كانت مطروحة بين العشب النامي ، في أعلى التلة حيث تتلاعب الريح بالأعشاب الجافة ويسمع لها أنين لم تكن مدينة الأسود على مرأى منهما ، فقد كانت هذه أوّل تلة يصلان إليها على مرمى نظرهما كانت تمتد الوديان الصخرية التي يغطيها ضباب الصباح ، ومن بعدها مزيد من التلال توجه أحمد شمالاً كي يواكب انعطافة التلة بدل أن يغوص في عمق الوادي .

عد أحمد ثلاثة تلال ، وكان لا يزال أمامهما أن يعبرا تلة أخرى خطا علي خطوات عنيدة ، وأحنى رأسه استدار أحمد وأخذ حمالة قارورتي الماء عن عنق علي ، ووضعها فوق عنقه لم يهتم عليّ للأمر ، واستمر متابعا طريقه ببطء صاعدا التلة الصخرية من تحتهما كانت قطعان من النعاج والماعز تختلط بالصخور ولا أثر للرعيان لا بد أنهم اختبأوا في مكان ظليل يحتمون به من أشعة الشمس بعيدا ، في أسفل التلة كانت تنتشر مجموعات من الجنود يبحثون عن شيء ما تمنى أحمد لو يكون هو وعلي مخلوقات غير مرئية ، مخفية بين الصخور ، وتعرجات التلة المكشوفة للعيان ضربت الشمس رأسيهما العاريين ولاحظ أحمد فيما هو يتطلع إلى الوراء ، العرق يلمع فوق رقبة علي زاد من سرعته ، وأخذ الحقيبة من فوق ظهر عليّ ثم عاود سيره كالمعتاد .

قف فوق التلة قال :

توقف علي في الحال ، وتأرجح قليلاً ، وأخذت رجلاه في الاهتزاز فجأة جلس وبدأ يبكي رفعه أحمد وحاول أن يقوّي من عزيمته ولكنه هو نفسه كان تعباً .

على أية حال إنه وقت الغداء قال أحمد وجلس إلى جانبه لم يستطع أن يتكهن الوقت الذي آل إليه النهار فالشمس ثابتة فوقهما منذ مدة طويلة رفع علي نظره إليه ، وابتسم فيما كانت الدموع تنحدر على خديه .

كُلْ شيئا من قمر الدين همس وراح يتحسس الحقيبة فوق ظهره .

في الحقيبة كانت رقعة من قمر الدين ، رغيفان من الخبز ، قطعة كبيرة من الجبنة ، وطابة حمراء

ما هذه ؟ سأل أحمد ممسكا الطابة .

ـ هدية لأطفال الأسود ليلعبوا بها فوق العشب لا يصح أن نزورهم من غير أن نجلب لهم هدية

ـ والله معك حق مزق أحمد بعضا من قمر الدين ، وأعطى بقية اللفة إلى عليّ مزق علي قمر الدين بصمت ثم فجأة هدر وقهقه ونتش قطعة دفعها إلى حلقه مبقبقاً وصنع أحمد الشيء ذاته حتى انتهيا منبطحين على بطنيهما ، يعملان نهشا بضحيتهما رقعة قمر الدين

ـ وهل تتكلم الأسود ؟

لا ، لا لزوم لكلامها هي فقط تنظر إليك بذكاء وأنت تستطيع أن تربت عليها وربت أحمد ظهر علي ربتات طويلة كما يفعل أسد ، تقلصت لها عضلات علي .

آه فهمت قال ودلت نبرة صوته وتعابيره على انه فعلاً فهم .

أحس أحمد نفسه مُهْمَلاً فأخذ قارورتي الماء وبدأ يفرغ الماء من واحدة إلى أخرى ثم أضطجع الأخوان أرضاً وحدقا ، لبرهة في السماء .

بدأت الشمس تتحرك ثانية فنهض علي هيا لن نصل إذا لم نواصل السير .

عاودا سيرهما كالمعتاد ، وسرح كل منهما في أفكاره الخاصة حرضهما الصمت وحرارة الجو في تلك الظهيرة على الشرب عدة مرات ، فبدأ الماء ينقص شيئا فشيئاً باستطاعة احمد أن يتابع الرحلة إذا كان علي يستطيع ذلك فقط لو أن عليا يتوقف عن طرح الأسئلة بدأ يفكر بالمتاعب التي سيواجهها بأخذه علي إلى الحقول المحرّمة ، كم من المتاعب سيواجه في اصطحاب عليّ إلى قمة التلة كم سيواجه من المتاعب باصطحاب عليّ إلى سلسلة التلال ، التي لا تنتهي ، في البحث عن المدينة الموعودة .

ضربته موجة من الفزع ولكنه كتمها مدن الأسود يجب أن تكون شيئا حقيقياً لقد قرأ في عيني علي أنها أكثر المدن حقيقة موعودة وأشدها اعتبارا حدق في حذاء علي المغبر ، وحاول أن يبعد عن رأسه فكرة أي الاتجاهين يسلك المدينة أو البيت ركز فقط على خطوات علي الرتيبة التي كانت تضرب مصعدة في مرتفع يرخي فوقهما ظلا عميقاً .

كانت هنالك دبابة مهجورة مطروحة في ذلك الظل وكان مدفعها موضوعا بين الأعشاب والصخور دون أن يصوب إلى شيء محدد شمّا رائحة شيء ميت تنبعث عن قرب ، امسك عليّ أنفه وحث خطاه صعودا وكان احمد يتبعه .

عندما وصلا إلى قمة التلة الأخيرة ، كان المساء قد داهمهما لقد زحفا على أربع حتى وصلا إلى القمة همست الريح في آذنيهما ، محدثة خشخشة ناعمة نتيجة احتكاك الصخور الذهبية بأكوام العشب ولاعبت

شعرهما الخشن المبلل بالعرق ثم أخذت الأرض بالانحدار في منزلق أجرد امتد وامتد حتى انتهى إلى سهل واسع بعيد المدى وقف الولدان متجمدين صامتين يحدقان باتجاه المدينة المتلألئة كان المحيط الممتد حتى الأفق صفحة ذهبية، وكانت منائر المدينة وقبابها وأبراجها تزهو لامعة بظلال من الذهبي والأزرق الداكن الزجاج البعيد والمسطحات العاكسة كالمرايا بدت وكأنها رجرجات ضوء سائل حتى أشجار المنتزهات البعيدة البرتقالية كانت على مرمى البصر.

كم كان الهواء نقياً.

تنهيدة عميقة خرجت من صدر علي كأنما يود أن يُدخل أكبر قدر ممكن من الهواء إلى رئتيه

ها هي، قال أحمد، وخفق قلبه في صدره بعنف ها هي هناك، أكثر جمالاً مما تصور، أعظم وأكبر لقد علم ذلك منذ البداية شعر بيد علي في يده تجره إلى الوراء.

علينا أن نذهب، قال علي، لقد تأخرنا، لا نستطيع أن نكمل، سيقلق علينا الأهل.

نجمة حبيب
استراليا



ج .م كويتزي قارئاً فوكنر وبيلو

1

زمن لا يضاهيه شيء آخر : حياة ويليام فوكنر

One Matchless Time:A Life of
William Faulkner
by Jay parini
Harpar Collins

1

كتب فوكنر إلى صديقة يصف حياته، وهو يطل عليها من الموقع الممتاز لرجل في أواسط الخمسينات من العمر:

«أدرك الآن، للمرّة الأولى، كم كانت موهبتي مدهشة: لم أنل أدنى قدر من التعليم بالمعنى الرسمي للكلمة، ولم أحظ بصحبة مثقفين حقيقيين، ناهيك عن أشخاص يهتمون بالأدب. ولا أعرف، بالنظر إلى الأشياء التي قمت بها، من أين جاءت. ولا أعرف لماذا اختارني الإله، أو لماذا اختارتني الآلهة، أو مهما يكن صاحب الاختيار، للقيام بدور القناة التي مرّت عبرها تلك الأشياء».

إن عدم التصديق الذي يزعم فوكنر وجوده ينطوي على قدر من المراوغة. ففي سعيه ليكون الكاتب الذي يصبو إليه، حصل على التعليم كله، وحتى على المعرفة التي يحتاجها من الكتب. أما الأصحاب، فقد كانت فائدته من العجائز الثرثارين، بأيديهم المتغضنة، وذكرياتهم المديدة، أكثر من تلك التي سيجنيها من أدباء بلا قيمة.

ومع ذلك، فإن قدرا من الدهشة في محله. من كان يصدق أن ولدا، لا يمتاز بصفات عقلية خاصة، في بلدة

صغيرة على [نهر] المسيسبي، سيصبح كاتبا مشهورا يُحتفى به في بلاده وفي الخارج، كما سيصبح أكثر المجددين راديكالية في تاريخ الرواية الأميركية. كاتب تستلهم أعماله الطليعة الأدبية في أوروبا، وأميركا اللاتينية؟

لا شك في أن فوكنر حصل على الحد الأدنى من التعليم، إذا كنّا نتكلّم عن التعليم الرسمي. فقد ترك المدرسة الثانوية في السنة الأولى (ويبدو أن أبويه لم يهتما للأمر). كما التحق بجامعة المسيسبي لفترة قصيرة من الوقت، وقد تمكّن من ذلك بفضل قانون الإعفاء الخاص بالجنود المسرّحين (سنكتب المزيد عن خدمة فوكنر العسكرية).

لا يوجد في سجل فوكنر الجامعي ما يدل على تفوق من نوع خاص:

حصل في الفصل الدراسي الخاص باللغة الإنكليزية على علامة (د)، واجتاز فصلين دراسيين في الفرنسية والأسبانية. ولم يتلق الشخص الذي سيصبح في وقت لاحق بمثابة المنقّب في عقل الجنوب [الأميركي] الذي لا يثير اهتمام أحد، دروسا في التاريخ، كما أن الروائي الذي سينسج الزمن المتحرّك في ثنايا الذاكرة، لم يتلق دروسا في الفلسفة، أو علم النفس.

ومع ذلك، فإن ما أعطاه بيلي الحالم لنفسه، بدلا من الذهاب إلى المدرسة، كان قراءة محدودة، لكنها مكثفة، للشعر الإنكليزي في أواخر القرن [التاسع عشر]، خاصة للشاعرين سوينبورن، وهاوسمان، إلى جانب ثلاثة روائيين، خلقوا عوالم روائية متماسكة وحيوية إلى حد جعلها تنوب عن العوالم الحقيقية، وهؤلاء هم: بلزاك، ديكنز، وكونراد. علاوة على ذلك، يُضاف قدر من المعرفة لموضوعات الكتاب المقدس، شكسبير، وموبي ديك، وبعد سنوات قليلة دراسة سريعة لأعمال اثنين من معاصريه يكبرانه في السن هما: ت. س. إليوت، وجيمس جويس، وقد زوّدته تلك المعارف بالعدة اللازمة للكتابة.

أما المادة الخام التي سيشتغل عليها، فقد اتضح أن ما سمعه في أكسفورد، والمسيسبي، كان كافيا ويزيد: ملحمة الجنوب، التي يرويها الناس بلا انقطاع، قصة القسوة، والظلم، والأمل، والخيبة، والاضطهاد، والمقاومة.

لم يكد بيلي فوكنر يترك المدرسة حتى اندلعت الحرب العالمية الأولى. وقد سحرته فكرة الالتحاق بسلاح الجو، وشن الغارات على الهون [تشير عموما إلى الشخص المخرّب، أو الجندي الألماني]. لذلك، قدّم طلبا للالتحاق بسلاح الجو الملكي [البريطاني] في العام 1918، وأرسله السلاح المذكور، الذي كان يعاني من نقص في الرجال، إلى معسكر للتدريب في كندا، لكن الحرب انتهت قبل تمكنه من التحليق منفردا بالطائرة.

عاد إلى أكسفورد مرتديا زى ضباط سلاح الجو الملكي، حيث تصنّع الكلام بلكنة بريطانية، وتظاهر بالعرج، نتيجة لحادث وقع له أثناء الطيران، كما قال. واعترف للمقربين منه بوجود صفيحة معدنية في جمجمته.

وقد حرص على أسطورة ملاّح الجو لعدد من السنوات، وقلل من شأنها، فقط، عندما أصبح شخصية معروفة في الولايات المتحدة، وأصبحت مخاطر اكتشاف أمره أكبر. ومع ذلك، لم تفارقه أحلام الطيران، وما إن أصبح لديه ما يفيض عن الحاجة من المال في العام 1933، حتى التحق بمدرسة للطيران، واشترى طائرة خاصة، وأشرف لفترة قصيرة من الوقت على إدارة سيرك للطائرات: « سيرك ويليام فوكنر (الكاتب المشهور) للطائرات »، كما جاء في الإعلان.

تناول كاتبو سيرة فوكنر قصصه الحربية من زوايا مختلفة، فقد عولجت باعتبارها أكثر من مجرد تلفيقات

يقوم بها شاب ضعيف، وقليل الأهمية، يسعى جاهدا للحصول على إعجاب الناس. فرديدريك. ر. كارل، مثلا، يعتقد «أن الحرب حوّلته [فوكنر] إلى حكواتي، وصانع لقصص خيالية، وربما كانت المنعطف الحاسم في حياته». فالسهولة التي احتال بها على الناس الطيبين في أكسفورد، كما يقول كارل، برهنت لفوكنر أن الكذبة إذا صيغت بمهارة، وعرضت بعناية، يمكن أن تتفوّق على الحقيقة، وبالتالي يستطيع الإنسان الحصول على قوت يومه بفضل التخيّل.

عاش فوكنر، بعد عودته إلى الوطن حياة مضطربة. كتب قصائد عن نساء «لا هن بالذكور، ولا بالإناث» (ويبدو أنه كان يقصد نساءً نحيفات الأرداف) وعشقه لهن من طرف واحد، وهي قصائد لا يمكن اعتبارها بالواعدة، حتى وإن تحلى الإنسان بأفضل النوايا في الكون. كما غيّر اسمه إلى فوكنر، بدلا من فاكنر، الاسم الذي حمله منذ الولادة، وعلى طريقة الذكور في عائلة فاكنر، أفرط في الشراب. واشتغل لعدد من السنوات في وظيفة مدير لمكتب بريد صغير، حيث أنفق الوقت في القراءة والكتابة، حتى طرد من العمل بسبب ضعف الأداء، رغم أن وظيفة من هذا النوع لا تحتاج إلى مجهود خاص.

والمستغرب أن شخصا صمم على السير وراء أهوائه، لا يحزم حقائبه في اتجاه الأضواء الساطعة للمدينة، بل يبقى في مسقط رأسه، حيث تتحوّل مزاعمه الخاصة إلى نوع من التسلية الساخرة [لدى سكّان البلدة]. وفي هذا الصدد، يقول جاي باريني، أحدث كاتب لسيرته، إن فوكنر استصعب الابتعاد عن أمه، وهي امرأة تمتاز بقدر من الحساسية، ويبدو أن ابنها البكر كان أقرب إليها من زوج كئيب وضعيف الشخصية.

أنشأ فوكنر خلال زياراته لمدينة نيوأورلينز حلقة من الأصدقاء البوهيميين، والتقى بشيروود أندرسون، صاحب [المجموعة القصصية] واينزبرغ، أوهايو، الذي بذل الجهد في وقت لاحق للتقليل من تأثيره عليه. وقد شرع في نشر بعض القصص القصيرة في صحف نيوأورلينز، كما أقحم نفسه في النظرية الأدبية. وفي هذا الشأن كان لويلارد هنتنغتون رايت، تلميذ والتر باتر، تأثيره الخاص على فوكنر.

قرأ في كتاب رايت «الإرادة المبدعة» 1916 أن الفنان الحقيقي، بطبيعته، يميل إلى العزلة، فهو: «خالق عظيم يسبك مصير عالم جديد، ويجبله، يأخذه إلى كمال أكيد، حيث يستطيع الوقوف بمفرده، مستقلا، ومعتمدا على ذاته». و«حيث يترك لدى خالقه تساميا في الروح». ينطبق نموذج الفنّان ـ الخلاّق، كما يشير رايت، على أونورييه دي بلزاك، الذي يفضله على إميل زولا، باعتبار أن الأخير مجرد ناسخ لواقع مسبق الوجود.

قام فوكنر في العام 1925 بسفرته الأولى للخارج، فقضى شهرين في باريس، وأعجب بها: اشترى بيريه، أطلق لحيته، وبدأ في كتابة رواية ـ سرعان ما كف عنها ـ تدور حول رسّام أصيب بجراح في الحرب، وذهب إلى باريس لتعميق تجربته الفنية. في باريس ارتاد المقهى المفضّل لجيمس جويس، حيث لمح الفنان الكبير عن بعد، ولم يقترب منه.

إجمالا، ليس في تلك السيرة ما يوحي بأكثر من كاتب محتمل يمتاز بعناد كبير، وليس ثمة ما يوحي بموهبة خارقة. ومع ذلك، سرعان ما سيضع بعد عودته إلى الولايات المتحدة مخططا يتكوّن من 14 ألف كلمة، يفيض بالأفكار، والشخصيات.

ذلك المخطط هو الأرضية التي بنى عليها رواياته العظيمة ما بين 1929 ـ 1942، وقد ضمّت تلك المخطوطة

الملامح الجنينية الأولى لمقاطعة يوكناباتاوفا [التي استلهم منها الكثير من أعماله].

كان فوكنر، في طفولته، لا يكاد يفترق عن صديقة تكبره بقليل اسمها إستيل أولدمان. ولكن عندما كبر الولدان زوّجها أبواها إلى شخص يشتغل بالمحاماة، ويبدو مستقبله أفضل من مستقبل صديقها الكسول. وعندما عادت إستيل إلى بيت أبويها، جاءت هذه المرّة كمطلقة في الثانية والثلاثين من العمر، وكأم لطفلين صغيرين.

ويبدو أن فوكنر ارتاب في الحكمة من إعادة العلاقة. وفي إحدى رسائله يعترف: « خلقت هذا الوضع، وسمحت بوصوله إلى حد لا يطاق». ومع ذلك، الشرف يمنعه من التراجع، لذلك تزوّج إستيل.

ولا شك في أن إستيل كانت ترتاب في العلاقة، أيضا. وربما حاولت الموت غرقا خلال شهر العسل. وقد تكشّف الزواج عن تعاسة، وعن شيء أكثر من التعاسة. «كانا غير مناسبين لبعضهما إلى حد فظيع» كما قالت ابنتهما جيل لباريني: «لم يكن ثمة شيء إيجابي واحد في الزواج».

كانت إستيل امرأة ذكية، لكنها كانت مبذّرة، وتحب وجود الخدم لتلبية طلباتها. ولا شك في أن الحياة صدمتها في بيت قديم متهالك مع زوج يقضي الصباح في الخربشة، وما بعد الظهر في التخلّص من الخشب المتعفن، والقيام بأعمال السمكرة. وُلد لهما طفل لكنه مات بعد أسبوعين، وولدت جيل في العام 1933، ويبدو أن العلاقة الجنسية بينهما توقفت بعد هذا التاريخ.

معا، وكل بمفرده، كان ويليام، وإستيل، يفرطان في الشراب. وقد تمكنت إستيل، وهي في أواخر منتصف العمر من التوّقف عن الشراب، لكن ويليام لم ينجح في ذلك، أبدا. وأقام علاقات غرامية مع نساء يصغرنه في السن، لم يكن قادرا، أو راغبا، في إخفائها، فانحدر الزواج، بفضل الغيرة العنيفة، كما يقول جوزيف بلوتنر، أوّل كاتب لسيرة فوكنر: «إلى حرب عصابات منزلية يصعب التنبؤ بوقت وقوعها».

ومع ذلك، استمر الزواج لمدة ثلاثة وثلاثين عاما، حتى وفاة فوكنر في العام 1962 ، لماذا؟

يفيد أكثر التفسيرات دنيوية أن فوكنر كان عاجزا حتى الخمسينات عن تحمّل تكاليف الطلاق. معنى هذا الكلام أنه لم يكن يستطيع تحقيق مطالب إستيل، والأولاد الثلاثة، بطريقة ترضيها - علاوة على آل فاكنر، وآل أولدمان، الذين كانوا عالة عليه - وفي الوقت نفسه الانخراط في المجتمع من جديد.

ثمة تفسير آخر، يصعب التدليل عليه، ويتمثل، كما يزعم كارل، في وجود حاجة عميقة تربط فوكنر بإستيل. وفي هذا الصدد، يكتب: «ما كان من الممكن، أبدا، تخليص إستيل من التشابكات العميقة في خياله». «بدونها، لم يكن يستطيع الاستمرار [في الكتابة]»، كانت «المرأة الفاتنة التي لا ترحم» - «الضالة المنشودة المثالية التي يعبدها الرجل من بعيد.. لكنها المرأة المهلكة، أيضا».

قبل فوكنر تحديا كبيرا، عندما قرر الزواج من إستيل، والإقامة في أكسفورد، بين آل فاكنر: كيف يكون راعيا، ومعيلا، ورب أسرة، لمن كان يدعوهم في السر «قبيلة كاملة، تحوّم كالصقور الجارحة فوق كل مليم يكسبه»، وفي الوقت نفسه كيف يستجيب لنداء روحه.

ورغم أن فوكنر امتاز بقدرة كبيرة على الانخراط في العمل «وحش يحب الكفاءة»، كما يسميه باريني، إلا أن التحدي أهلكه. ومن أجل إطعام الصقور الجارحة، كان على العبقرية المتأججة في الأدب الأميركي في الثلاثينات أن يضع جانبا كتابته الروائية - وهي الشيء الوحيد الذي يثير اهتمامه فعلا - ليكتب في البداية قصصا

للمجلات الشعبية، وفي وقت لاحق سيناريوهات لهوليوود.

لم تكن المشكلة، آنذاك، أن فوكنر كان لا يحظى بالاعتراف في عالم الأدب، بل كانت عدم وجود مكان في اقتصاد الثلاثينات للروائيين الطليعيين (يمكن في عالم اليوم لفوكنر أن يكون مرشحا طبيعيا لمنحة دراسية). وقد عمل ناشرو فوكنر، ومحررو كتبه، ووكلاؤه - مع استثناء بائس وحيد - لحماية مصالحه بإخلاص، وبذلوا أفضل الجهود من أجله، ومع ذلك لم يكن المردود كافيا. واستمر هذا الوضع حتى العام 1945، عندما ظهر كتاب بعنوان Portable Faulkner، اختار مالكولم كاولي نصوصه بمهارة، وحينها أدرك القرّاء الأميركيون حقيقة [الموهبة] الموجودة بينهم.

لكن الوقت الذي أنفقه فوكنر في كتابة القصص لم يهدر برمته. فقد كان المراجع العنيد، والاستثنائي، لعمله الخاص (في هوليوود، كان يدهش الناس بقدرته على إصلاح السيناريوهات عديمة القيمة، التي كتبها آخرون). وهكذا، فإن المادة الخام، التي ظهرت للمرّة الأولى في «بريد مساء السبت»، أو «رفيق المرأة في البيت»، عادت فتشكّلت مرّة أخرى، بفضل التنقيح، وصياغة الفكرة، والكتابة من جديد، في «غير المقهورين» 1938، و«الضيعة» 1940، و«اغطس، يا موسى» 1942، التي سارت على الخط الفاصل بين المجموعة القصصية، والرواية.

ولا يمكن قول الشيء نفسه من حيث الأهمية عن القصص التي كتبها للسينما. عندما وصل فوكنر إلى هوليوود في العام 1932، كانت تسبقه شهرة عابرة باعتباره كاتب الملجأ (1931)، ولم تكن لديه أدنى فكرة عن الكتابة للسينما (كان في حياته الخاصة يزدري السينما، بقدر كراهيته للموسيقى الصاخبة)، كما لم تكن لديه موهبة سلق حوار يتكون من مقاطع جاهزة. علاوة على ذلك، سرعان ما اكتسب شهرة باذخة باعتباره شخصا غير موثوق. وبالتالي، هبط أجره من 1000 دولار في الأسبوع، إلى 300 في العام 1942،

وعلى مدار ثلاثة عشر عاما قضاها في كتابة السيناريوهات، اشتغل مع مخرجين تعاطفوا معه، من أمثال هوارد هاوكس، كما صادق ممثلين مشهورين مثل كلارك غيبل، وهمفري بوغارت، وأقام علاقات غرامية مع نساء جذّابات، وبارعات. ومع ذلك، ليس في كل ما كتبه للسينما ما يستحق العناية.

والأسوأ، أن كتابة السيناريو أثرت على أسلوبه في الكتابة. وقد اشتغل خلال سنوات الحرب [العالمية الثانية] على سيناريوهات متلاحقة، وطنية، وتحريضية، لرفع الروح المعنوية. ورغم أن من الخطأ وضع اللوم، بسبب المزايدات البلاغية التي وسمت أسلوبه في وقت لاحق، على عاتق تلك الأعمال، إلا أنه أدرك بنفسه حجم ما ألحقته هوليوود من ضرر. وفي هذا الصدد يعترف في العام 1947: «أدركت مؤخرا كيف أفسدت النفايات التي أكتبها للسينما أسلوبي في الكتابة».

ليس في سعي فوكنر لتدبير أمور معيشته ما يثير الاستغراب. فقد نظر إلى نفسه، من البداية، كشاعر ملعون، وكان قدر الشاعر الملعون الاهتمام القليل، والمال القليل، لكن الغريب تلك الأعباء التي وضعها على عاتقه - من الزوجة المسرفة إلى الأقارب المعدمين، كذلك عقود العمل المجحفة في السينما، وقد تحمّل ذلك بعناد (ولكن مع كثير من الشكوى على الهامش) حتى على حساب كتابته الروائية. الوفاء موضوع قوي في حياة فوكنر، وفي كتاباته، ومع ذلك ثمة ما يشبه الوفاء الأعمى، والإخلاص الأعمى (كان الجنوب المتحد مليئا بتلك الأشياء).

وبفضل تلك الأشياء، عاش فوكنر سنوات أواسط العمر مثل عامل مهاجر يرسل المال إلى أسرته في المسيسبي، كما أن سجل حياته في هذه الفترة يتكوّن في الواقع من سجّل للمصروفات. يلمح باريني في مخاوف فوكنر المالية ما يشبه السعار. «المال نادرا ما يعني المال نفسه»، كما يقول: «يجب أن يكون هاجس المال الذي لازم فوكنر طوال حياته، كما أعتقد، وسيلته لقياس ما يتمتع به من استقرار، وقيمة، وسيلة لحساب شهرته، وسلطته، وواقعه».

ربما كان في الحصول على منحة كاتب مقيم، في جامعة جنوبية هادئة، خلاص وليام فوكنر، ففي مكان كهذا يحصل على دخل ثابت، ولا يُطلب منه الكثير، ليتفرّغ للكتابة. وقد أظهر روبرت فروست، الداهية، منذ العام 1917، أن الإنسان يستطيع استغلال [المؤسسة الأكاديمية] لتأمين وظيفة لا تتطلب الكثير من الجهد. لكن فوكنر، الذي لم يحصل على شهادة المدرسة الثانوية، والذي يرتاب في كل كلام يبدو مفرطا في «الأدبية»، و«الثقافية»، لم يعد إلى مراكز التعليم حتى العام 1946، عندما قبل الكلام أمام طلاّب جامعة المسيسبي. لم تكن التجربة سيئة بقدر ما توّقع، وهكذا، في الستين من العمر، وبمرتب يكاد يكون رمزيا، التحق بجامعة فيرجينيا، ككاتب مقيم، الوظيفة التي واظب عليها حتى وفاته.

ومن المفارقات في حياة هذا الأكاديمي المتلكئ أنه ربما قرأ بأفق أوسع - وإن كان بمنهجية أقل - من معظم الأساتذة الجامعيين. في هوليوود، قال عنه الممثل أنتوني كوين، رغم أنه لم يكن كاتبا مجيدا للسيناريو، إلا «أن شهرته كمثقف كانت كبيرة».

مفارقة أخرى أن النقّاد الجدد تبنوا فوكنر باعتبار أن نثره يصلح كمقرر على الطلاب الجامعيين. ويسجل كلينث بروكس، عمدة النقد الجديد، أن فوكنر: «كان [نموذجا] ممتازا للفصل الدراسي.. كان هناك الكثير مما يمكن الكشف عنه، من الأشياء التي أخفاها المؤلف». وبهذه الطريقة أصبح فوكنر الطفل المدلل في المأوى الجديد للشكلانيين، كما كان الطفل المدلل للوجوديين الفرنسيين، دون أن يدرك، بالضبط، ما هي الشكلانية، أو الوجودية.

2

أصبح فوكنر، بفضل حصوله على جائزة نوبل للآداب في العام 1949 - تسلمها في 1950 - ذائع الصيت، حتى في أميركا. وجاء السوّاح من مناطق مختلفة، ونائية، للتحديق ببلاهة في منزله في أكسفورد، وهذا أثار غيظه. وعلى مضض، خرج من منطقة الظل، وبدأ التصرّف كشخصية عامة. جاءت من وزارة الخارجية دعوات للقيام بزيارات في الخارج كسفير ثقافي [للولايات المتحدة] وقبلها بارتياب. وقد استعد للمقابلات، وهو المتوتر أمام الميكروفون، والأكثر توترا عند الإجابة على الأسئلة «الأدبية»، بالإفراط في الكحول. ولكن ما إن بلور طريقة خاصة في التعاطي مع الصحافيين، حتى أصبح أكثر انشراحا في ممارسة الدور.

كانت تنقصه المعلومات حول ما يدور في العالم - فهو لا يقرأ الجرائد - وهذا الوضع مريح إلى حد بعيد في نظر وزارة الخارجية. كانت زيارته لليابان تجربة نجاح مدهشة في مجال العلاقات العامة، ونال في فرنسا، وإيطاليا، اهتماما كبيرا من جانب الصحافة. وفي هذا الصدد يعلّق بسخرية: «لو أنهم صدقوا عالمي في أميركا، كما يصدقه الناس في الخارج، لكان بوسعي، ربما، ترشيح شخصية من شخصياتي [الروائية] ربما فلم سنوبس.. لمنصب الرئيس».

ومع ذلك، كان نشاط فوكنر في الداخل أقل إثارة. كان الضغط يزداد على الجنوب، وعلى مؤسساته القائمة

على التمييز [بين السود والبيض] . . وقد شرع في كتابة رسائل إلى محرري الجرائد، يحتج فيها على الإساءة إلى السود، ويحض مواطنيه البيض في الجنوب على القبول بالمساواة الاجتماعية مع الزنوج.

كانت ردة الفعل اتهامات «لويلي فوكنر الباكي» بالعمل بيدقا في يد الليبراليين الشماليين، والتعاطف مع الشيوعيين. ورغم أن فوكنر لم يتعرّض لمخاطر شخصية أبدا، إلا أنه توّقع الفرار من البلد، كما أسر لصديق من السويد، ربما سيكون مصيره الهرب «كما هرب اليهود من ألمانيا في [عهد] هتلر».

كان يبالغ، بلا شك. لم تكن مواقفه تجاه مسألة العرق راديكالية أبدا، وعندما التهب الجو السياسي، وبرزت نغمة الكلام عن حقوق الولايات، اضطربت مواقفه إلى حد الفوضى. قال إن الفصل بين الأعراق مسألة سيئة، ومع ذلك، سيقاوم الاندماج إذا فُرض على الجنوب بالقوة (قال في لحظة طيش إنه سيحمل السلاح). وفي أواخر الخمسينات أصبح موقفه من طراز قديم يثير العجب. قال إن على حركة الحقوق المدنية أن تضع نصب عينيها اللياقة، والهدوء، والمجاملة، والكرامة، وأن على الزنجي تعلّم كيف يصبح جديراً بالمساواة.

من السهل جدا الانتقاص من صولات فوكنر في موضوع العلاقات بين الأعراق. يبدو أن سلوكه الشخصي تجاه الأميركيين ـ الأفارقة اتسم بالأريحية، والطيبة، ولكنه اتسم بالفوقية، أيضا: فهو في نهاية الأمر ينتمي إلى طبقة السادة.

كان في فلسفته السياسية فردانيا على نهج [الرئيس] جيفرسون، وكانت هذه الفلسفة، أكثر من أي شائبة من شوائب العنصرية، مصدر ارتيابه في الحركات الجماهيرية للسود. وإذا كانت هواجسه، وشكوكه، جعلت منه غير ذي صلة بالكفاح من أجل الحقوق المدنية، يجب ألا ننسى شجاعته في اتخاذ المواقف، والتعبير عنها. فقد أصبح، بفضل تصريحاته العامة، شبه منبوذ في بلدته، ولعب هذا الأمر دورا كبيرا، بعد وفاة والدته في العام 1960، في قرار الانتقال من المسيسبي إلى فيرجينيا. (ويجب في الوقت نفسه القول إن الركوب مع فريق الصيد في مقاطعة ألبرمارلي كان من عوامل الجذب القوية، ففي سنواته الأخيرة شعر فوكنر بالنضوب، وأصبح صيد الذئاب المتعة الجديدة في حياته).

كانت تدخلات فوكنر [في الحياة العامة] غير مجدية، ولا يرجع ذلك إلى جهل بالسياسة، بل إلى حقيقة أن أداة التعبير عن نباهته السياسية لم تكن المقالة، ولا الرسالة إلى المحرر، بل كانت الرواية، وبشكل خاص الرواية التي ابتكرها، بمواردها البلاغية التي لا يجاريها احد في القدرة على نسج الماضي، والحاضر، والذاكرة، والرغبة، معا.

كانت المساحة التي نشر فوقها فوكنر، الروائي، أفضل مهاراته، تغطي جنوبا يشبه، إلى حد بعيد، الجنوب الحقيقي في أيامه، أو على الأقل الجنوب في شبابه، لكنه ليس الجنوب كله. جنوب فوكنر أبيض، مسكون بحضور السود. حتى «ضوء في آب»، وهي أكثر وضوحا في معالجتها لموضوع العرق، والعنصرية، من أعماله الأخرى، لا تبني مركزها حول رجل أسود، بل حول رجل حكم عليه القدر أن يُجابه، أو يجابَه بالسواد، في سياق استجواب، واتهام يأتي من خارجه.

كمؤرخ للجنوب الحديث، فإن الانجاز الباقي لفوكنر يتمثل في ثلاثية سنوبس (الضيعة 1940، والبلدة 1957، والبيت الكبير 1959) التي يرصد فيها الاستيلاء على القوة السياسية من جانب طبقة بيضاء، فقيرة، صاعدة، في ثورة صامتة، حقودة، وبلا أخلاق، مثل هجوم النمل الأبيض. التاريخ الذي يكتبه لصعود المقاول

المتخلّف لاذع، كئيب، ويدعو لليأس. لاذع لأنه يمقت الواقع الذي يراه، بقدر ما يشعر بالانجذاب إليه، كئيب لأنه يحب العالم القديم الذي يتهاوى أمام عينيه، ويدعو لليأس لأسباب عديدة، ليس أقلها أن الجنوب الذي يحبه نشأ، كما يعرف أكثر من غيره، أولا، بفضل جريمتين هما: السلب والعبودية. وثانيا، لأن الناس من آل سنوبس ليسوا أكثر من تجليات عن طريق تناسخ الأرواح لآل فاكنر، وهم لصوص، ومغتصبون للأرض في زمنهم. بناء عليه، وثالثا، لأنه هو الناقد، والقاضي، ويليام «فوكنر» بلا أرض يقف عليها.

لا أرض يقف عليها، إلا إذا عاد إلى الأشياء الأزلية. «الشجاعة، والشرف، والكبرياء، والشفقة، وحب العدالة، والحرية». هذه هي صلاة الفضائل التي يترنم بها إك مكاسلين، في «اغطس يا موسى»، وهو، إلى حد بعيد، الناطق بما يريده فوكنر، الذات المثالية، الرجل الذي امتلك تاريخه، وقبض على العالم الذي تلاشى، والمتلاشي سريعا من حوله، تخلى عن ميراثه، وأنكر والديه (هكذا، يضع حدا لموكب الأجيال) ليصبح نجّارا بسيطا.

الشجاعة، والشرف، والكبرياء: ربما أضاف إك إلى ترنيمته القدرة على التحمل، كما يقول في موضع أخر من القصة نفسها: «القدرة على التحمل.. والشفقة، والتسامح، وطول الأناة، والإخلاص، وحب الأطفال..».

ثمة مسحة أخلاقية قوية في أعمال فوكنر المتأخرة، نزعة إنسانية مسيحية، يتم التمسك بها بعناد، في عالم غادرته الآلهة. وعندما يثبت أن هذه الأخلاقية غير مقنعة، كما يحدث في الغالب، يرجع ذلك، عادة، إلى فشل فوكنر في العثور على واسطة روائية مناسبة للتعبير عنها.

وفي هذا الصدد، تجلت معاناته لخيبة الأمل، في رواية «قصة خرافية»، التي أراد لها أن تكون تحفته الأدبية (كتبها ما بين 1944 ـ 1953، ونشرها في العام 1954) في محاولة العثور على طريقة مناسبة تجسد موقفه المعادي للحرب.

مضرب المثل في «قصة خرافية» هو يسوع، الذي حل في الجندي المجهول، وضُحي به مرّة أخرى في صورته، وفي أعمال لاحقة تتجلى الشخصية المثالية في صورة رجل أسود، بسيط، يعيش المعاناة، أو، غالبا، في صورة امرأة سوداء، تحفظ، بحكم قدرتها على تحمل المشاق، ، بذرة المستقبل حيّة، في حاضر لا يطاق.

3

رغم أن الحياة التي عاشها وليم فوكنر كانت رتيبة، وكسولة، إلى حد بعيد، إلا أنه استثار كمّاً هائلاً من الطاقات المكرّسة لكتابة السير. وقد جرى تدشين أوّل ترجمة بارزة لحياته في العام 1974 على يد جوزيف بلوتنر، زميله الشاب في جامعة فيرجينيا، الذي يبدو للعيان أن فوكنر أحبه، ومحضه ثقته، والذي قدّم في كتاب من جزأين بعنوان «فوكنر، سيرة حياة» معالجة وافية، ومنصفة، لحياة فوكنر العامة. وربما كان في المجلّد المكثّف، المتكوّن من 40 ألف كلمة، الذي نشره بلوتنر في العام 1984، ما يلبي حاجة معظم القرّاء.

أما كتاب فريدريك. ر. كارل الضخم، المعنون «ويليام فوكنر: كاتب أميركي» (1989) فقد استهدف «فهم، وتفسير، حياة [فوكنر] نفسيا، وعاطفيا، وأدبيا». في كتاب كارل الكثير مما يستحق الإعجاب، بما في ذلك مجازفات جسورة في متاهة الممارسات الكتابية لفوكنر، التي شملت العمل على عدد من المشاريع في وقت واحد، ونقل المادة الخام من مشروع إلى آخر.

فوكنر، كما يلاحظ كارل بجدارة «هو الأكثر تاريخية بين الكتّاب [الأميركيين] المهمين». وهو يتعامل مع

فوكنر كأميركي رد بطريقة إبداعية على القوى التاريخية، والاجتماعية، التي وجد نفسه عالقا فيها. وباعتباره مؤرخا أدبيا، يحاول كارل فهم كيف يرتاب رجل، أشد الارتياب، بالتحديث، وما يفعله بالجنوب، ومع ذلك يصبح في الممارسة الروائية أكثر الحداثيين في جيله راديكالية.

يظهر فوكنر، في سيرة كارل، كشخص يوحي بالعظمة، ويثير الشفقة، أيضا. رجل كان على استعداد ـ ربما بفضل وقوعه في أسر الصورة الرومانسية للفنان الملعون ـ للتضحية بنفسه، والخضوع لقدر يمكن لأي عاقل أن يهرب منه. ومع ذلك، تكدّر كتاب كارل محاولات متواصلة في التحليل النفسي، ويمكن التدليل على ذلك في عدد من الأمثلة. فخط فوكنر الأنيق ـ حلم كل محرر ـ يفسّر كدليل على وجود شخصية شرجية، وتفسر أكاذيبه السخيفة عن الوقت الذي قضاه في سلاح الجو الملكي كدليل على شخصية فصامية، ويفسر اهتمامه بالتفاصيل كبرهان على ميل إلى الاستحواذ، وكذلك علاقاته الغرامية مع شابات كإيحاء بوجود رغبات محرّمة تجاه ابنته.

يقول كارل: «كثيرا ما تسهم رواية غير مهمة في تمكين كاتب السيرة من رؤية أشياء، لا يتمكن من رؤيتها في رواية عظيمة». وإذا صدق هذا القول ـ ولا يبدو أن الكثير من كتّاب السير المعاصرين يمكنهم رفضه ـ فإننا نواجه مشكلة عامة تتعلّق بالسيرة الأدبية، ومكانة ما يمكن تسميته بالنباهة البيوغرافية.

ألا نستطيع القول إن العمل الأقل شأنا، وإن كشف أكثر من العمل العظيم، فهو يكشف ما يستحق المعرفة في مجال قليل الشأن، أيضا؟ ربما كان فوكنر ـ الذي كانت قصائد كيتس الغنائية تمثل المعيار الشعري في نظره ـ لا ينظر إلى نفسه في الواقع: إلا ككائن يمتاز بطاقة سلبية، كشخص اختفى، وأضاع نفسه، في أكثر إبداعاته عمقا»: طموحي أن أكون شخصية فردية خفية، ملغاة من التاريخ، بلا وجود فيه، حتى لا يبقى شيء منها». وهو يكتب إلى كاولي: «هدفي.. أن يكون خلاصة حياتي، وتاريخها.. لقد كتب الكتب، ومات».

كتب جاي باريني سيرة جون شتاينبك (1994)، وروبرت فروست (1999)، وكتب روايتين تنتميان إلى عالم السيرة: «المحطة الأخيرة» (1990) عن الأيام الأخيرة في حياة ليو تولستوي، و«عبور بنيامين» (1997) عن الأيام الأخيرة في حياة والتر بنيامين.

يمتاز كتابه عن حياة شتاينبك بالقوة، لكنه غير لافت للنظر، أما كتابه عن فروست فيتسم بميل أكبر إلى التأمل الذاتي. وربما كانت تأملات باريني أقل تاريخية مما نظن، وأقرب إلى الكتابة الروائية. ولعل روايته عن تولستوي أكثر رواياته البيوغرافية نجاحا، ربما بفضل مصادره المتعددة عن الموضوع. في كتابه عن بنيامين ينفق الكثير من الوقت في تفسير من هو الشخص الذي يكتب عنه، ولماذا يجب أن نهتم به.

والآن، في «زمن لا يضاهيه شيء آخر»، يحاول باريني أن يفعل ما لم يفعله بلوتنر، أو كارل، إذ يقدم سيرة نقدية، تضم عرضا وافيا إلى حد ما لحياة فوكنر، علاوة على تقييم لأعماله. وهناك الكثير مما يمكن أن يقال في هذا الشأن. ورغم اعتماده بكثافة على بلوتنر، خاصة في سرد الحقائق، إلا أنه سار خطوة أبعد منه، فأجرى مقابلات مع آخر جيل من الأشخاص الذين عايشوا فوكنر بصفة شخصية، وكان لدى بعضهم ما يستحق الاهتمام. وككاتب يعجب بزميل في المهنة، أبدى إعجابه بلغة فوكنر، وعبّر عنه بطريقة تفيض بالحيوية. وهكذا، فإن النثر في «الدب» [لفوكنر] يتدفق «بنوع من الشراسة العنيدة، كأن فوكنر يكتب هائجا في حلم من أحلام اليقظة».

ورغم أن الكتاب لا يعامل فوكنر بنوع من التقديس، إلا أنه يثني عليه بشكل لا يخفى على أحد: «المدهش

أكثر من أي شيء آخر، في شخصية فوكنر الكاتب، المثابرة، والإرادة التي دفعته للجلوس على مكتبه يوما بعد يوم، وسنة بعد أخرى.. كانت عزيمته مادية، بقدر ما كانت عقلية.. وقد سار جاهدا إلى الأمام كثور يمشي في أرض موحلة، ويجر خلفه عالما بأكمله».

في وضع كتاب كهذا لغير المختصين، يجد الكاتب نفسه مضطرا إما لتبنى الآراء النقدية السائدة، أو شق طريقه الخاصة بقوة. وقد اختار باريني بإرادته طريق الإجماع، واعتمد في مخططه على معالجة حياة فوكنر بطريقة مرتبة زمنيا، يتخللها قطع للسرد بمداخلات نقدية قصيرة، تمهّد للأعمال المذكورة في البحث. ويمكن لمخطط كهذا، إذا سار عليه شخص مختص، أن يسفر عن عينات نموذجية تبين كفاءة الناقد. لكن مداخلات باريني لا ترقى إلى هذا الحد، وقد ورد أفضل ما في مداخلاته في كتب سابقة معروفة في هذا المجال، وما تبقى، وهو كثير، يتكون من مختصرات لا تتسم بالرشاقة، علاوة على تلخيص لنقاشات نقدية، وما يدخل في هذا الباب ليس في الواقع سوى تحقيقات أكاديمية مضجرة.

نجد في كتاب باريني، كما في كتاب كارل، قدرا يثير التساؤل من المبالغة في التحليل النفسي. وفي هذا السياق يقدم باريني قراءة غريبة لرواية «بينما أرقد محتضرا» القصيرة، التي تدور حول الرحلة المخيفة لأولاد بوندرن، في الطريق، لأخذ جثة أمهم إلى القبر - يرى فيها [باريني] عملا رمزيا ينم عن عدوانية فوكنر نفسه تجاه أمه، وهي، أيضا، هدية زفاف «فاسدة» يقدمها لزوجته - «هل تقوم إستيل مقام السيدة مود [أمه] في ذهن فوكنر؟»، يسأل باريني: «أسئلة كهذه بلا إجابات، لكن على كاتب السيرة أن يطرحها، كي تعبث في النص، وتبدد سكينته».

ربما كان من واجب كاتب السيرة تبديد سكينة النص بخيالات تنبثق من العدم، وربما ليس الأمر كذلك. والأهم من هذا وذاك ما إذا كانت أم فوكنر، أو زوجته، قد فسّرت الرواية كهجوم عليها. وليس ثمة ما يشهد على ذلك.

تستدعي جولات باريني الاستطلاعية في عقل فوكنر الكثير من الكلام عن أجزاء من الذات، أو ذوات ضمن الذات. هل يرفض فوكنر العشاق الزناة في «النخيل البري»؟

جواب: بينما يدينهم «جانب من عقله الروائي»، إلا أن الجانب الآخر لا يفعل ذلك. لماذا اختار فوكنر في أواخر الثلاثينات التركيز على فِلم سنوبس، الجشع، عديم الحس، والمتسلق في ثلاثيته الروائية؟ يقول باريني:

«أظن لهذا الأمر علاقة بمحاولة استكشاف ذاته العدوانية.. بعد نجاحه بطريقة تتجاوز كل التوقعات، أراد [فوكنر] التفكير في ذلك النجاح، وأراد فهم الدوافع التي قادته إليه».

هل كانت «الذات العدوانية» هي التي قادت فوكنر، فعلا، إلى كتابة رواياته العظيمة في الثلاثينات؟ تلك الانجازات التي قد تثير سخرية فلم لأنها لم تعد على صاحبها إلا بقليل من المال؟ وهل تشبه عبقرية فلم الملتوية، في الواقع، علاقة فوكنر الملتبسة بالمال، بما في ذلك سذاجته في توقيع عقد مع [شركة] وارنر برذرز، وهي أقل شركات السينما ميلا في المجازفة، بطريقة جعلت منه عبدا للشركة لمدة سبع سنوات؟

عموما، كتاب باريني مزيج محيّر: فهناك مشاعر حقيقية تجاه فوكنر ككاتب من ناحية، واستعداد للحط من شأنه، من ناحية ثانية. وأسوأ الأمثلة ما جاء عن مزرعة روان أوك، ذات الأربعة آكرات، التي اشتراها فوكنر في

حالة مزرية في العام 1929، وعاش فيها حتى وفاته.

وقد كان فوكنر مستعدا، كما يكتب باريني، لإنفاق مال لم يكن يملكه لترميم روان أوك: «إذ كانت تتملكه أخيلة ثراء ما قبل فترة الحرب، ومشاعر الاستعلاء التي أراد، أكثر من أي شيء آخر، إعادة خلقها في حياته اليومية.. لقد ظهر فيلم «ذهب مع الريح» في العام 1939، وأدهش الأميركيين، لكن فوكنر لم يكن مضطرا لمشاهدته، لأنه يمثل قصة حياته». ومع ذلك، فإن كل من قرأ وصف بلوتنر للحياة اليومية في روان أوك يدرك مدى بعد هذه التهويمات عن الواقع.

تقول إحدى الشخصيات في رواية «البعوض» (1927): «الكتاب هو الحياة السرية للكاتب، القرين المظلم للإنسان، ولا يمكن المصالحة بينهما». إن مصالحة الكاتب مع كتبه تمثل مجازفة يرفض بلوتنر عن وعي القبول بها. أما إذا كان كارل، أو باريني، كل بطريقته الخاصة، قد تمكن من الجمع بين الرجل الذي يوّقع باسم «ويليام فوكنر» وقرينه المظلم، فإن سؤالا كهذا يظل بلا جواب.

ولعل الاختبار اللاذع يتمثل في ما يمكن أن يقوله كاتبو سيرة فوكنر عن إفراطه في الشراب. ولا يجب التسامح في هذا السياق بشأن المفردات. فالوصف المستخدم من جانب مستشفى الطب النفسي، الذي نقلوا إليه فوكنر، بصفة مستمرة، وهو في حالة غيبوبة، ينص على: «حالة إدمان حادة، ومستعصية».

ورغم أن فوكنر في الخمسينات من العمر، كان يبدو وسيما، ورشيقا، إلا أن هذا الوصف ينطبق على المظهر الخارجي، فقط، إذ بدأ الإفراط في الشراب طوال حياته في التأثير على قواه العقلية. وهذه أكثر من «حالة إدمان حادة» كما كتب محرره ساكس كومينز في العام 1952 «فمشاهدة إنسان يتداعى مسألة مأساوية». إلى ذلك يضيف باريني الشهادة المرعبة لابنة فوكنر، فعندما يسكر والدها، يصبح عنيفا إلى حد يستدعي وجود «رجلين» لحمايتها هي وأمها.

لا يحاول بلوتنر فهم إدمان فوكنر، بل يسجل كيف أهلكه، ويصف حالاته، ويستشهد بسجلات المستشفى. أما كارل، فيرى أن الشراب كان طريقة فوكنر في التمرد، الطريقة التي دافع بها عن فنه أمام ضغط العائلة، والتقاليد. «ضعوا الكحول جانبا، ولن يكون هناك على الأرجح كاتب، وربما شخصية ذات ملامح».

باريني، بدوره، لا يعترض على ذلك، ويرى هدفا علاجيا في سكر فوكنر. كانت نوبات الإسراف في الشراب «فترة هبوط في ذهنه الإبداعي» لكنها «ذات فائدة غريبة، إذ كانت تزيل خيوط العنكبوت، تعيد ضبط ساعته الداخلية، وتمكن اللاوعي، كالبئر، من الامتلاء على مهل»، وعندما يخرج من نوبة السكر «كأنه نهض من نوم طويل، ولطيف».

من طبيعة الإدمان أن غير المدمن لا يستطيع فهمه. ولكن فوكنر نفسه لا يساعدنا في فهم هذه المسألة: فهو لا يكتب عن إدمانه، ولا يكتب -بقدر ما نعلم- من داخل حالة الإدمان (لا يكون ثملا في الغالب عندما يجلس للكتابة)، ولم يتمكن أحد من كتّاب سيرته من تقديم تفسير معقول لهذه الحالة، لأن منحها مكانة في اقتصاد الذات، يبقى نوعا من التصوّر الخاطئ، بشكل دائم

مجلة نيويورك تايمز لمراجعة الكتب نيسان ٢٠٠٥

2

موهبة صول بيلو

Novels 1944 - 53
by Saul Bellow
Library of America

1

صول بيلو أحد الكبار بين الروائيين الأميركيين في النصف الثاني من القرن العشرين، وربما كان أكبرهم. يمتد تألقه من أوائل الخمسينات (مغامرات أوغي مارش) إلى أواسط السبعينات (هدية همبولت) رغم استمراره حتى العام 2000 في نشر روايات مهمة (رافلستاين).

وفي الوقت الحاضر قامت «المكتبة الأميركية» بإعادة نشر ثلاثة من كتبه الأولى في مجلد واحد من ألف صفحة: الإنسان المتأرجح (1949)، الضحية (1947)، ومغامرات أوغي مارش (1953). وبهذا يكون بيلو أوّل روائي، توافق المكتبة على نشر أعماله، وهو ما زال على قيد الحياة.

«الإنسان المتأرجح» رواية قصيرة في شكل يوميات. كاتب اليوميات شاب من شيكاغو، يدعى جوزيف، يحمل شهادة في التاريخ لكنه عاطل عن العمل، يعيش عالة على زوجته العاملة. العام 1942، أميركا في حالة حرب، وجوزيف يهيم حائرا في انتظار قرار التجنيد، والسفر إلى الميدان الخارج. ويحاول، بتدوين اليوميات، أن يفهم كيف وصل إلى ما وصل إليه، خاصة لماذا قرر قبل عام التوقف عن كتابة بحثه في الفلسفة، وهام على وجهه في اتجاه آخر.

تبدو الفجوة كبيرة بين ما هو عليه في الحاضر، وذاته الجادة البريئة في الماضي، إلى حد يشعر معه أنه شبيه جوزيف السابق، الذي يرتدي ثيابه القديمة. ورغم أن جوزيف السابق كان قادرا على العيش في المجتمع، وإقامة توازن بين عمله في وكالة للسفر، واهتماماته البحثية، إلا أنه كان يعاني من إحساس بالاغتراب عن العالم. يرقب مشهد المدينة من نافذة البيت ـ المداخن، المخازن، لوحات الإعلان، والسيارات المتوقفة ـ ألا تفسد أشياء كهذه الروح؟ «أين توجد حتى ذرة واحدة، مما قيل في مكان آخر، أو في الماضي دفاعا عن مصلحة الإنسان؟ .. وماذا سيقول غوته عن المشهد من النافذة؟».

يقول جوزيف، صاحب اليوميات: ربما يبدو من المثير للسخرية أن تراود شخصاً في شيكاغو أربعينات

القرن العشرين، تأملات بهذه الفخامة، ومع ذلك، في داخل كل منّا عناصر كوميدية، أو خيالية. بيد أنه يعترف أن سخريته من تفلسف جوزيف القديم، تعني نفي ذاته السابقة الجيدة.

إجمالا، رغم استعداد جوزيف الأوّل لقبول حقيقة أن الإنسان عدواني بالطبيعة، إلا أنه يتلمس طيبة في قلبه. ومن بين أكثر طموحاته تطرفا إنشاء مستوطنة مثالية تحظر فيها القسوة، والضغينة. لذا، يشعر بالانزعاج عندما تسيطر عليه نوبات غير متوقعة من العنف. يفقد أعصابه مع ابنة شقيقته المراهقة، فيضربها على ردفيها، ويشعر أبواها بالصدمة. يعامل صاحب البيت الذي يسكنه بخشونة، يصرخ في وجه موظفي البنك، يبدو «مثل قنبلة بشرية فلت صمام أمانها». ما الذي أصابه؟

يقول له صديق فنّان إن المدينة البشعة، من حولهما، ليست هي العالم الحقيقي، العالم الحقيقي عالم الفن والفكر. يحترم جوزيف هذا الموقف: بمشاركة آخرين في نتاج خياله، يمكّن الفنان عددا كبيرا من الأفراد المعزولين أن يصبحوا جماعة مشتركة.

ولكن، هو، جوزيف، ليس فنانا لسوء الحظ. موهبته الوحيدة أنه شخص طيّب. ولكن ما معنى أن يكون الإنسان طيبا في حد ذاته؟ «الطيبة لا تتحقق في فراغ، ولكن في رفقة آخرين، يرعاها الحب»، وبالمقابل، «أنا، في هذه الحجرة، معزول، ومغترب، ومرتاب، لا أجد في ما أريد عالما مفتوحا، بل أجد سجنا مغلقا، وميئوسا منه».

في مقطع مؤثر، يربط جوزيف، كاتب اليوميات، فورات الغضب، التي تنتابه، بتناقضات الحياة الحديثة، التي لا تطاق. إذ نتعرّض لغسيل دماغ يجعلنا نعتقد أن كلاً منّا فرد يمتاز بقيمة لا تقدر بثمن، وأن لكل منّا مصيره الخاص، وأن لا سقف لما نستطيع بلوغه، وننطلق في البحث عن عظمتنا الفردية. لكن فشلنا في العثور عليها يضطرنا إلى الإسراف في الكراهية، والإسراف في معاقبة أنفسنا، ومعاقبة بعضنا البعض. الخوف من التخلّف عن الركب يلاحقنا، ويصيبنا بالجنون.. يخلق عالما داخليا من السواد، وأحيانا تهب منّا عاصفة كراهية، ويهطل مطر من المشاعر المجروحة.

بكلمات أخرى، بتتويجها للإنسان في مركز الكون، وضعت حركة التنوير، خاصة في طورها الرومانسي، على عاتقنا مطالب نفسية غير قابلة للتحقيق. مطالب لا تنحصر تجلياتها، فقط، في نوبات عنف صغيرة كتلك التي تجتاحه، أو في انحرافات أخلاقية من نوع البحث عن القوة عن طريق الجريمة (راسكوليونكوف في [الجريمة والعقاب] لدستويفسكي) بل ربما تتجلى في الحرب التي تحرق العالم، أيضا. لهذا السبب، وفي نقلة إشكالية، يكف جوزيف كاتب اليوميات، في نهاية المطاف، عن الكتابة، وينخرط في الجيش. يستنتج أن العزلة التي فرضتها أيديولوجيا الفردية، وتضاعفت بفضل الفشل في استبطان الذات، أوصلته إلى حافة الجنون. قد تعلمه الحرب ما فشل في تعلمّه من الفلسفة، لذا ينهي يومياته بهذه الصرخة:

هيا إلى الساعات المنتظمة

إلى وضع رقابة على الروح

عاش التفويج [أي وضع الناس في أفواج عسكرية] .

يميّز جوزيف بين الشخص المهموم بذاته، الذي يكابد أفكاره الذاتية، وبين الفنان الذي يحوّل بطاقته الخلاّقة مشاكله الصغيرة الخاصة إلى مشاغل كونية . لكن الإدعاء أن مكابدة جوزيف الذاتية هي مجرد مداخل في دفتر يوميات تخصه دون غيره، لا يصمد في اختبار الواقع . فهناك بين المداخل صفحات تعبّر عن مشاهد في المدينة، واسكتشات لأشخاص التقى بهم، وفي أسلوبها الراقي، وإبداعها المجازي، ما يدل عليها كنتاج لمخيّلة شاعرية لا تصرخ في انتظار القارئ، بل تذهب نحوه، وتخلقه . ربما يتظاهر جوزيف بما يريد لنا أن نتصوّره عنه كباحث فاشل، ولكننا نعرف، كما يحدس هو، أيضا، بأنه كاتب بالفطرة .

« الإنسان المتأرجح » طويلة في التأملات، وقصيرة في الفعل . وهي في مكان ما بين الرواية القصيرة، والمقالة، أو الاعتراف الذاتي . تظهر على الحلبة شخصيات مختلفة، وتتبادل الكلام مع الشخصية الرئيسة، ولكن لا وجود لشخصيات أخرى ما عدا جوزيف .

خلف شخصية جوزيف، يمكن أن نلمح، شخصيات المستكتبين المنعزلين المهانين في أعمال غوغول، وديستويفسكي، الذين يطيلون التفكير في الانتقام، وأن نلمح شخصية العالم في رواية سارتر « الغثيان » الذي يعيش تجربة ميتافيزيقية غريبة تجعله غريبا عن العالم، وكذلك ملامح الشاعر الشاب المنعزل في كتاب ريلكه يوميات مالتي لوريدس .

باختصار، لم يبلور بيلو، بعد، في كتابه الصغير الأوّل، الأداة المناسبة للتعبير عن الرواية التي يتحسس الطريق إليها، الرواية التي تقدّم الاستجابات الروائية المعتادة، بما فيها الانخراط في ما يبدو نوعا من الصراع الحقيقي، في عالم حقيقي، وفي الوقت نفسه تمنح المؤلف حرية توظيف معارفه في الأدب والفكر الأوروبيين، لاستكشاف مشاكل الحياة المعاصرة . لتحقيق هذا الأمر، كان على بيلو الانتظار حتى كتابة « هيرتسوغ » (1964)

2

آسا ليفينتال، الذي قد يكون الضحية في الرواية القصيرة « الضحية »، وقد لا يكون، محرر في مجلة صغيرة تعنى بالتجارة في مانهاتن . وعليه في ساعات الدوام تحمّل وخزات عابرة من العداء للسامية . زوجته التي يحبها كثيرا، خارج المدينة . ذات يوم، في الشارع، يشعر ليفينتال أنه تحت المراقبة . يقترب منه رجل ويحييه . يتذكر اسم الرجل بصعوبة : آلبي . لماذا تأخر حتى هذا الوقت؟ يسأل آلبي . ألا يتذكر أنهما على موعد؟ ليفينتال لا يذكر شيئا كهذا . ثم، لماذا يتواجد في هذا المكان؟ يسأل آلبي . (يضيّق آلبي الخناق،

المرّة تلو الأخرى، بهذا النوع من المصارعة المنطقية).

بعدئذ، يشرع آلبي في سرد قصة مضجرة وقعت في الماضي، حين رتّب آلبي مقابلة لليفينتال مع رئيسه في الشغل، وقد تصرّف ليفينتال (متعمدا، كما يقول آلبي) بطريقة مهينة، فقد على اثرها وظيفته. يتذكر ليفينتال أحداثا كهذه بصعوبة، لكنه يرفض الاتهام بأن المقابلة كانت جزءا من مؤامرة ضد آلبي. إذا كان قد خرج من المقابلة غاضبا، يقول ليفينتال، فذلك لآن رئيس آلبي لم يكن مهتما بتوظيفه. ومع ذلك، يقول آلبي إنه بلا عمل، أو مأوى، في الوقت الحاضر. وقد اضطر للنوم في أماكن حقيرة. فما الذي سيفعله ليفينتال؟

بهذه الطريقة يبدأ اضطهاد آلبي لليفينتال -أو هكذا يشعر. يقاوم ليفينتال، بعناد، قول آلبي إنه تعرّض لسوء، وأن ليفينتال مدين له. تُستعرض هذه المقاومة، برمتها، من الداخل: إذ لا وجود لصوت المؤلف ليخبرنا إلى أي جانب نقف، ومَن من الاثنين هو الضحية، ومن هو الجلاّد. وبالقدر نفسه، لا يوجد ما يرشدنا إلى اتجاه المسؤولية الأخلاقية. هل ليفينتال مصيب في مقاومته للاستغلال، أم أنه يرفض الاعتراف أن علينا مسؤوليات تجاه الآخرين؟. لماذا أنا؟ صرخة ليفينتال الوحيدة. لماذا يلومني هذا الغريب، يكرهني، ويطلب التعويض مني؟

يزعم ليفينتال أنه لم يقترف جرما، لكن أصدقاءه ليسوا على هذا القدر من الثقة بكلامه. يسأل أصحابه: لماذا يختلط بشخصية منفرّة مثل آلبي؟ هل يعرف، بالضبط، ما هي دوافعه؟ يذكر ليفينتال أنه التقى آلبي للمرّة الأولى في حفلة. غنت شابة يهودية أغنية شعبية. فقال لها آلبي إن عليها أن تجرب غناء مزمور بدلا منها. «لا فائدة من غناء الأغاني الشعبية، إذا لم تكوني أميركية خالصة». هل قرر، عندئذ، في لاوعيه، الانتقام من آلبي بسبب لا ساميته؟

يعرض ليفينتال، بانقباض في القلب، على آلبي أن يقيم معه في البيت. ويتضح أن آلبي غير نظيف في عاداته الشخصية. كما أنه يسترق النظر إلى أوراق ليفينتال الخاصة (آلبي: إذا كنت لا تثق بي، لماذا تترك أدراج المكتب مفتوحة)؟ يفقد ليفينتال أعصابه، ويهجم عليه، لكن آلبي يعود المرّة تلو الأخرى.

يعظ آلبي ليفينتال قائلا إن عليه أن يكون قادرا على الفهم، رغم يهوديته: أعني أننا يجب أن نتوب، وأن نجدد أنفسنا. يشك ليفينتال في صدق آلبي. تشكّ فيّ لأنك يهودي، يرد آلبي. ولكن لماذا أنا؟ يقول ليفينتال مرّة أخرى. «لماذا؟» يجيب آلبي: «لأسباب مقنعة، أفضل الأسباب في العالم.. أمنحك الفرصة لتصبح عادلا، يا ليفينتال، وتفعل ما يصح».

ذات مساء، يعود ليفينتال إلى البيت، فيجد الباب مغلقا، وآلبي مع عاهرة في فراشه. يندهش آلبي من غضب ليفينتال: «أين نكون، إذا لم نكن في السرير؟.. ربما لديك طريقة أخرى، أكثر رقيا، ومختلفة، ألا يزعم الواحد منكم أنكم مثل الآخرين».

من يكون آلبي؟ مجنون؟ بني خلف قناع محكم؟ سادي يختار ضحيته بطريقة عشوائية؟ لآلبي قصته الخاصة. فهو مثل هندي البراري، الذي يرى في وصول خطوط السكك الحديدية نهاية طريقته القديمة في العيش، وقد قرر الانضمام إلى النظام الجديد، وعلى ليفينتال، اليهودي، العضو في طبقة الأسياد الجدد أن يجد له وظيفة في سكة حديد المستقبل. «أريد النزول عن مهري، والتحوّل إلى كمساري في ذلك القطار».

عندما يحين موعد عودة زوجته، يطلب ليفينتال من آلبي أن يجد له مأوى آخر. ويستيقظ في منتصف الليل ليجد الشقة مليئة بالغاز، أوّل ما يخطر على باله أن آلبي يحاول قتله، ولكن يتضح أن آلبي كان يحاول الانتحار في المطبخ.

يختفي آلبي من حياة ليفينتال. تمر سنوات. ومع الوقت، يتخلّص ليفينتال من مشاعر الذنب. «تخلصت منها». لم يكن ثمة من مبرر لكي يحسده آلبي على وظيفته الجيدة، وزواجه السعيد. فهذا النوع من الحسد يقوم على فرضية زائفة: أن كلاً منّا حصل على وعد ما. ولم يصدر مثل هذا الوعد، أبدا، سواء من الله، أو الدولة.

وذات مساء يلتقي آلبي بالصدفة في المسرح. يتأبط ذراع ممثلة ذاوية، وتفوح منه رائحة الخمر. يقول آلبي: وجدت مكاني في القطار، ولكن ليس ككمساري، بل كراكب، فقط، تصالحت مع «من يسيّر الأشياء»، مهما كانت ماهيته. ليس ليفينتال: من تعتقد يسيّر الأشياء؟»، لكن آلبي اختفى في الزحام.

شخصية كيربي آلبي، التي صنعها بيلو، مثيرة، ساخرة، محزنة، منفّرة، ومهددة. أحيانا، تبدو لا ساميته مألوفة بطريقة مخادعة، أحيانا يتكلّم كأن الصورة الكاريكاتورية لليهودي قد سيطرت عليه، فهو يعيش في داخله، وينطق بلسانه. يقول منتحبا، أنتم اليهود سيطرتم على العالم. ولم يبق لدينا نحن الأميركيين البسطاء سوى أن نبحث عن ركن متواضع لأنفسنا. لماذا تظلموننا بهذه الطريقة؟ ما الذي فعلناه بكم؟

هناك، أيضا، في لا سامية آلبي، إحساس مقلوب بنبالة أميركية. «هل تعلم، أحد أجدادي كان حاكما لوينثروب». «أليس هذا بالمستحيل؟ كأن أبناء كاليبان [شخصية عبد مشوّه ومتوّحش في مسرحية شكسبير العاصفة] هم الذين يديرون كل شيء». قبل هذا كله، آلبي لا يخجل، قذر، يشبه لهذا [الجانب الغريزي في النفس، مصدر الطاقة الغريزية] حتى اللحظات التي يكون فيها متملقا تبدو عدوانية. «دعني ألمس شعرك»، يتوّسل إلى ليفينتال: «إنه كشعر الحيوان».

ليفينتال زوج جيد. عم جيد، أخ جيد، وعامل جيد في الظروف الصعبة. متنوّر، لا يحب المشاكل. يسعي إلى أن يكون جزءا من الاتجاه السائد في المجتمع الأميركي. لم يأبه والده لما قد يفكر فيه الأغراب طالما دفعوا ما عليهم. «ذلك رأي أبيه، لا رأيه. وقد رفضه وارتد عنه». يمتلك وعيا اجتماعيا، ويدرك أن من السهل، خاصة في أميركا، أن يجد المرء نفسه بين «الخاسرين، والمنبوذين، والمغلوبين، والمغمورين،

والمحطمين». وهو، أيضا، جار جيد ـ في نهاية الأمر، ليس بين أصدقاء آلبي غير اليهود من استعد لإيوائه. لذا، ماذا يُنتظر منه أكثر من ذلك؟

الجواب: كل شيء. رواية الضحية هي أكثر أعماله تأثرا بدستويفسكي. الحبكة مستمدة من قصة دستويفسكي «الزوج الأبدي» وهي قصة رجل، يقترب منه، فجأة، زوج امرأة كان على علاقة بها منذ سنوات، وقد أصبحت مطالب هذا الشخص، وتلميحاته، لصيقة به إلى حد لا يطاق. ومع ذلك، ليست الحبكة، وموضوع القرين المكروه، هي الشيء الوحيد الذي أخذه بيلو من دستويفسكي، إذ إن روحية «الضحية» دستويفسكية، أيضا. إن أعمدة حياتنا النظيفة، وحيواتنا المرتبة جيدا، يمكن أن تنهار في أي لحظة، ويمكن أن نجد أنفسنا عرضة لمطالب همجية بلا سابق إنذار، ومن جهات غريبة، ومن الطبيعي في هذه الحالة المقاومة (لماذا أنا؟) ولكن إذا أردنا أن ننجو، علينا ترك كل شيء، والانقياد. لكن هذه الرسالة الدينية، في الجوهر، توضع على لسان شخصية منفرّة معادية للسامية. وهل من المستغرب عندئذ أن يحرن ليفينتال؟

قلب ليفينتال غير مقفل، مقاومته ليست كاملة. وهو يعترف أن شيئا ما في داخل كل منّا يقاوم فقدان الحياة الروتينية. في صحبة آلبي، وفي لحظات مغوية، يشعر أنه على وشك الهرب من قوقعة هويته القديمة، ويرى العالم بعيون جديدة، مسألة يبدو أنها تحدث في منطقة القلب منه، وتشبه النداء الداخلي، لا يعرف هل تنبئ بوقوع أزمة قلبية، أم بشيء أرفع مرتبة. في لحظة ينظر إلى آلبي، وآلبي يبادله النظرات، وربما كانا الشخص نفسه. وفي لحظة أخرى ـ يصفها بيلو بمهارة بواسطة نثر يخلو من الزخرفة ـ نعتقد أن ليفينتال يترنح عند نقطة الكشف، وعندها يحل عليه تعب غريب. فما يحدث أكبر من طاقته على التحمل.

إذا عدنا إلى سيرته، نلاحظ أن بيلو حاول التقليل من شأن «الضحية»، وفي هذا الصدد يقول: إذا كانت «الرجل المتأرجح» شهادة البكالوريوس، التي حصلت عليها ككاتب، فإن «الضحية» هي أطروحة الدكتوراه. «كنت ما أزال في طور التعليم، أحاول إثبات مؤهلاتي، للتدليل على أن شابا من شيكاغو يملك الحق في لفت انتباه العالم». إنه شديد التواضع، «فالضحية»، لا تقل كثيرا عن «بيلي بَد»، من حيث المكانة، في الصفوف الأولى للروايات الأميركية القصيرة. وإذا كانت تعاني من ضعف، فإن ضعفها لا ينجم عن الطريقة التي كتبت بها، بل عن طموحها. لم يجعل بيلو من ليفينتال مثقفا بالقدر الكافي، ليتمكن من الجدال مع آلبي بطريقة تفي بالغرض (ومع دستويفسكي، خلفه) حول شمولية النموذج المسيحي في طلب التوبة.

3

جاء أوغي مارش، بطل الرواية الثالثة في المجموعة، إلى الدنيا في حوالي العام 1915، السنة التي ولد فيها بيلو لعائلة يهودية، في حي للبولنديين في شيكاغو. لا يظهر والد أوغي، أبدا، في النص، ولا يستدعي غيابه التعليق. أمه، وهي امرأة حزينة، ومبهمة، شبه ضريرة. أحد أخويه معاق عقليا، وتعتمد العائلة في

معيشتها ـ وإن كان الأمر لا يخلو من الاحتيال نوعا ما ـ على مساعدات الرعاية الاجتماعية، وما يقدمه تلميذ يسكن عندهم. للجدة لاوش، وهي مولودة في روسيا، مزاعم ثقافية. يحضر لها الفتى أوغي الكتب من المكتبة. «كم مرّة قلت لك، إذا لم يكن الكتاب رواية لا تحضره لي؟».

الجدة لاوش، في الواقع، هي التي تربي أولاد عائلة مارش. وعندما يخيب أكثر آمالها عمقا ـ أي أن يصبح أحد الأولاد عبقريا تستطيع توجيه حياته ـ توّظف جهودها في تحويلهم إلى كتبة جيدين. وتشعر بخيبة الأمل، لأنهم مع التقدّم في السن «أصبحوا من العامة، وغير مهذبين».

وعلى غرار معظم الأولاد في الحارة، يرتكب أوغي جرائم صغيرة. لكن قيامه بالسطو المسلّح للمرّة الأولى يخلق لديه إحساسا بالتعاسة، فيترك العصابة. وعندما ينظر إلى أحداث طفولته، التي يقوم بكتابتها، وهو في أواسط الثلاثينات من العمر، يتعجب كيف تأثرت حياته لأنه لم يترعرع في «صقلية الرعوية»، بل في وسط «ضجر مديني عميق». لو نشأ في صقلية لما عانى من القلق. تنبثق أقوى الأجزاء في كتاب حياته من تجربة عيش طفولته مرّة ثانية، وهي طفولة غنية بالمشاهد اللافتة، والتجارب الاجتماعية، التي لا يتمكن من تحصيلها سوى القلة القليلة من الأطفال الأميركيين في الوقت الحاضر.

وكشاب يعيش في فترة الكساد، لم ينقطع أوغي، تماما، عن الجريمة. تعلّم من خبير فن سرقة الكتب، التي كان يبيعها لطلاب جامعة شيكاغو. ومع ذلك، ظل طيّب القلب إلى حد ما. وكما يفعل العديد من الطلاب، فإنه يستطيع تفسير سرقة الكتب كنوع غير خطير من السرقة.

هناك، أيضا، تأثيرات طيبة على أوغي، بينها تأثير آل أينهورن، الذين يوظفونه «في عمل غير محدد، لا يتسم بطبيعة واضحة». يهدي الأب ويليام أينهورن أوغي مجموعة تالفة نوعا ما من «كلاسيكيات هارفارد»، التي يحتفظ بها في صندوق تحت سريره، ويقوم بتصفحها. وفي وقت لاحق يعمل كمساعد لأحد الباحثين الهواة الأغنياء، وهكذا، تستمر مغامراته في القراءة، بطريقة أو أخرى، رغم أنه لم يذهب إلى الجامعة. القراءة التي يقوم بها جدية، حتى بمقاييس جامعة شيكاغو: هيغل، نيتشه، ماركس، ويبر، توكفيل، رانكه، بوركارت، ناهيك عن الإغريق، والرومان، وآباء الكنسية، ولا توجد بين كتبه رواية واحدة.

يمتاز سيمون، شقيق أوغي الأكبر، بشره غير عادي. ورغم عدم إمكانية وصفه بالمعادي للمعرفة، إلا أن قراءات أوغي تبدو في نظره عقبة كبيرة تعترض تنفيذ خطته، التي تقوم على زواج شقيقه من فتاة غنية، ودراسة الحقوق في مدرسة ليلية، والعمل كشريك له في تجارة الفحم.

يقبل أوغي طائعا خطة سيمون، ويعيش لفترة من الوقت حياة مزدوجة، يعمل في تجارة الفحم في النهار، وفي الليل يرتدي ملابس أنيقة، ويسهر مع الأغنياء. وخلال عيشه تحت جناح سيمون يتذوّق طعم الحياة الراقية، خاصة الحياة المخملية في الفنادق الغالية. يكتب: «لم أرد، فقط، أن أمنى بالهزيمة، بسبب

فخامتها » .

ولكن، في النهاية، فإن ملاحق الفنادق هي ما يصبح عظيما ـ وفرة الحمامات التي لا تنقطع فيها المياه الساخنة، والمكيفات الضخمة، والآلات المعقدة. لا يُسمح بفخامة مضادة، والشخص المزعج هو الذي يستخدم تلك الملاحق، أو ينكر رغبة في التمتع بها.

« لا يُسمح بفخامة مضادة » . أوغي على درجة من الوعي يدرك معها أن من ينكر فخامة الفندق الأميركي الكبير، يحكم على نفسه بالهامشية، بصرف النظر عن عدد المقتطفات، التي يستشهد بها، من كلاسيكيات هارفارد. مغامرات أوغي مارش ليست خلاصة حياة، بل هي تقرير عن أواسط العمر. وحتى نهاية التقرير لا يعرف أوغي ما إذا كان مع الفندق، أو ضده، مع الحلم الأميركي، أو ضده. « ولكن، كيف يقرر إنسان ما أن يكون ضد، ويظل على موقفه؟ متى يختار، ومتى يتم يُختار؟ » .

المبالغة في التفلسف، واللغة المهلهلة، تشيران إلى حضور ثيودور درايزر، في كتابة أوغي. درايزر هو السلف الكبير لبيلو، الذي شهد على حياة شيكاغو، وكان مصدر التأثير الكبير على أوغي مارش. قدّم لنا درايزر من خلال شخصيات مثل كاري ميبر (الأخت كاري) وكلايد غريفيث (مغامرة أميركية) نماذج من الغرب الأوسط، توّاقة، وغير معقدة، ليست خيّرة، أو شريرة، بالطبيعة، جذبتها فخامة المدينة الكبيرة، التي لا يحتاج دخولها إلى مؤهلات، أو نسب عائلي، أو علاقات اجتماعية، أو تعليم، أو كلمة سر، لا شيء سوى المال. وهذه الشخصيات، كما هو الحال بالنسبة لكلايد، مستعدة للقتل في سبيل الحصول عليه.

كلايد، كما تصوّره درايزر، هائم على وجهه: لا يختار مصيره، بل ينجرف نحوه. يتعرّض أوغي لخطر الضياع، أيضا: فهو شخص أنيق المظهر تتحرّق النساء الغنيات للإنفاق على أسلوبه الخاص في الحياة. وإذا فشلت المعارف التي حصل عليها من روايات الجدة لاوشا الروسية، وكلاسيكيات هارفارد، التي أخذها هدية من أينهورن، في حمايته من الفنادق الفخمة، فما الذي سيميّز أوغي عن أشبه المذعنين لرفاهية الاستهلاك؟

ردا على هذا السؤال، تقدّم رواية أوغي مارش إجابة بروستية واحدة:

الشاب الذي يبدأ قصته بكلمات « أنا اميركي، مولود في شيكاغو . . اهتم بأشياء تعلمتها بنفسي، حر التفكير، وسأحقق الهدف بطريقتي الخاصة »، والذي ينهي القصة متذكرا كيف كتب هذه الكلمات، وقارن نفسه بكولومبوس ـ « كولومبوس، أيضا، فكر أنه فاشل . . لكن هذا الأمر لم يثبت عدم وجود أميركا » هذا الشاب ليس فاشلا حتى وإن لم يستطع استنباط قوة مضادة لقوة الفندق. لماذا؟

لأن الذكريات المكتوبة نفسها تشكّل هذه القوة. فالأدب، كما يرى بيلو، يفسر فوضى الحياة، ويمنحها المعنى. وهكذا، نفهم من استعداد أوغي في البداية للانجراف مع قوى الحياة الحديثة، ثم التعاطي معها مجددا

من خلال «أسلوب حر»، أي الفن، أنه أصبح مؤهلا أكثر مما يدرك للوقوف في وجه غواية الفندق، أفضل بالتأكيد من المفكر، الذي يقبع في حجرته. وبهذا المعنى، فإن أوغي، وجوزيف في «الرجل المتأرجح» هما الشخص نفسه.

ما لا يأخذه بيلو من درايزر يتمثل في حتمية القدر. مصير كلايد قاتم، أما أوغي فلا. إذا أخطأ كلايد، نتيجة الإهمال مرّة، أو اثنتين، ينتهي إلى الكرسي الكهربائي، أما أوغي فيخرج من المصاعب التي ألمت به سالما ومعافى.

وما إن يتضح أن بطلها سيعيش حياة فاتنة حتى تبدأ رواية «أوغي مارش» بالتعويض عمّا تعانيه من نقص في البناء الدرامي، وفي النظام الفكري، في حقيقة الأمر. وتصبح أقل جاذبية كلما تقدم السرد. فطريقة بناء المشاهد، المشهد تلو الآخر، وكل منها يبدأ بمقدمة من الكلمات الزاهية تبدو ميكانيكية.

والصفحات الكثيرة المكرّسة لمغامرات أوغي في المكسيك، حيث ينخرط في مخطط طائش لتدريب نسر على اصطياد الإغوانه [عظاية أميركية ضخمة] لا تنطوي على شيء مهم، رغم البذخ اللغوي، كما أن فرار أوغي في زمن الحرب، وضرب السفينة التي تقله بالطوربيد، وورطته مع عالم مجنون في قارب إنقاذ قبالة الساحل الأفريقي، ليست أكثر من مادة لكتاب هزلي.

لكن ذلك لا يعني أن أوغي نفسه شخص تافه بالمعنى الفكري. فهو بحكم قناعاته مثالي، وحتى مثالي متطرف، العالم في نظره تركيبة معقدة من الأفكار المتشابكة عن العالم، ملايين من الأفكار، بعدد العقول البشرية. ونحن نحاول تسويق أفكارنا بتجنيد آخرين ليلعبوا دورا فيها. أما الفكرة التي اكتسبها أوغي على مدار نصف عمر من التجارب، فهي مقاومة التطوع خدمة لأفكار الآخرين. وبقدر ما يتعلّق الأمر بعالمه الخاص، فهو يتجسد في التبسيط. العالم الحديث، في نظره، يثقل كاهلنا بلا محدوديته:

«الكثير من كل شيء.. الكثير من التاريخ، من الثقافة، الكثير من التفاصيل، الكثير من الأخبار، الكثير من الأمثلة، الكثير من النفوذ، ومن يفترض به تفسير هذا كله؟ أنا؟».

ولكن ما هو الشكل الذي يتخذه التبسيط، للرد على تحدي العالم، في حياته؟ أولا، «أن أكون نفسي»، ثانيا، أشتري قطعة أرض، أتزوّج، أستقر، أعلّم في مدرسة، أشتغل في البيت بالنجارة، وأتعلم كيفية إصلاح السيارة. وكما يقول صديق: «أتمنى لك التوفيق».

«الرجل المتأرجح»، و«الضحية» جذبتا اهتمام الأوساط الأدبية تجاه بيلو، ولكن «أوغي مارش» الفائزة بالجائزة القومية للكتاب في العام 1953، هي التي حققت له الشهرة. وقد روى أنه استمتع كثيرا بكتابتها، والواقع أن توتره الإبداعي في المئات القليلة الأولى من الصفحات يأسر القارئ، الذي ينتعش بالنثر السريع الجسور، والسهولة التي تحضر بها كلمة مناسبة تلو الأخرى. منذ مارك توين، لم يتناول كاتب أميركي الحياة

اليومية بهذه الحيوية. لذا، يكسب الكتاب قرّاءه بتنوّعه، وطاقته المتدفقة، ونفاذ صبره تجاه الملاّكين. فوق هذا كله، بدا الكتاب كأنه يقول «نعم» كبيرة لأميركا.

واليوم، عندما ننظر إلى الخلف، نرى أن ثمنا قد دفع من أجل «نعم» الكبيرة، تلك. فأوغي مارش تطرح نفسها، بمعنى ما، باعتبارها قصة وصول جيل بيلو إلى مرحلة النضج. ولكن، إلى أي حد يبدو أوغي ممثلا لذلك الجيل؟

فهو يرافق طلابا يساريين، يقرأ نيتشه، وماركس، يشتغل في النقابات، ويفكر حتى في العمل كحارس شخصي لتروتسكي في المكسيك، ومع ذلك تكاد صورة العالم الخارجي لا تترك أثرا على وعيه. يصاب بالذهول عندما تندلع الحرب. «ماذا، الحرب اندلعت.. قفزت من الكرسي الهزاز، كرهت العدو، لم أطق الانتظار، أريد الذهاب والقتال».

لذلك، متى يصبح انخراطه في الواقع المعاش نوعا من البلاهة؟

وإلى أي حد أخرسه بيلو ليتمكن من تحويله إلى بطل إيجابي؟

ضمت طبعة «المكتبة الأميركية» 15 صفحة من الملاحظات كتبها جيمس وود، وهي مفيدة بصفة خاصة لفهم أوغي مارش، حيث الأسماء، والإيحاءات، متناثرة. يثبت وود الكثير من مراجع أوغي العرضية، ولكن يبقى الكثير منها.

من كان، مثلا، الشخص الذي أجلسته أخواته الباكيات على صهوة حصان لكي يذهب، ويدرس اللاتينية في بوغوتا؟ وسفير أي دولة، الذي ينفخ الشيلاك [مادة صمغية] في أنابيب المياه في ليما ليمنع الصدأ؟

مجلة نيويورك تايمز لمراجعة الكتب أيار ٢٠٠٥

سليم بركات ،ثادريميس ،
المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2005
الثنائية ، ديناميكية الانشقاق

بعد هايدراهوداهوس، تستقطبنا ثادريميس. هذه النصوص مفتوحة لدرجة أن المؤلف نفسه يتحول إلى قارئ، ويغويه وضعه ليتحول من جديد كاتباً من وجهة نظر قارئ.

الكاتب يكتب ولحظة تسبقه– لحظة تفكير وانخراط في التخيل، ليس كعمل توجبه مهنة، وإنما الانخراط بمعنى الالتزام بالتخيل وتصديقه وإتقانه، لدرجة التمسك بتلابيبه وإخضاعه لريشة مؤلف محكم.

سليم بركات دون تقليل وقع هايدراهوداهوس علينا، ينقاد بمشاهد لا تقتصر على الكلمات وإنما تنتصر فيها الصور، والتصور يتجدد في أشياء ينطلق من الخيط الأخير من الغبار الذي أحدثه جري الشعراء الهوداهوس، في المدرجات الإغريقية، في عالم الكهوف، ليكمل ما يوصلنا إليه رموز لوح أنستوميس المعاد نقشها بيد ديديس– الأنثى المحاربة. ولكن المفاجأة توقفنا...

إن هذه القراءة الجديدة لسليم بركات، القارئ لروايته كهوف هايدراهوداهوس، وصياغة كتابة أخرى لا تقل تألقاً، وملحمية تكوينية عن الكهوف، بالانطلاق من هشيم لوح مفقود/عثر عليه، لهو حكمة الإبداع في شخص الكاتب. دون إغفال عملية تناص مع رموز عالم هايدراهوداهوس. مشكلا منها شحنة جرأة، يقرأ المؤلف نفسه ويعيد إحياء روح نصه السابق ليشكل منها لوحة تستسلم لريشة الفنان الموهوب.

ثاروس / هيكو حيث: «لا قيامة لبشر بعد ذلك، ولا نفس لحيوان، ولا نماء لزرع». مشهد لا بعده القيامة ولا قبله حياة، الحياة هنا في «هذه اللحظة» التي تفرض ذاتها من خلال عالمين: يتقاسمان الانشقاق أكثر من الوفاق، الوفاق مختوم في جمل تحيط بها نقوش كلمات تستعين بالأيمان دون أن يكون حقا إيماناً، وليختفي اللون ويوهن ممتزجاً بفضاء تأريخ قادم. كي يفهم القارئ ما يجري في ارض ثاروس وهيكو يجب الاستعانة بأسطورة الهوداهوس، ليلتقي في ركن من ممراتها المنعرجة بأنستوميس مفسرة بخيالها الخصب ما سيجري في آخر عالمين يتقاسمان الوجود الأخير. إذ بعد ذلك، لا سهول تنبسط على الوجود، لا نجوم تقود البشر، لا بحر ينجب الأسماك، ولا أرض تبعث السنابل. الكائن أمام ذاته يتقاسم الجماد، حل غموض يشوش معقلهم النهائي، والفاني، في ما يبدو الفاني.

وحشيون، ينطلقون في غابات الحياة الممتدة حتى السماء لاستقبال أدعية لا لغة تميزها! فوضويون، منغمسون في شعائر قرون غابرة، لا يتوسلون تسامحاً، وإنما يستعينون بطيش الرياح لتوجه مسيرتهم المعهودة من عصور، يواكبون صمت العالم المدوي في نفحات هوائية، متقلبة المزاج مثل اعتناقهم لإله ما، يرونه لحظة الرؤية فقط، ومن ثم بسهولة تغييره، ينقلبون عليها. فكرة تستند إلى عدم الوثوق بما يطويه الفرد في داخله، لا ثبات في أشياء، متخذة طريقها إلى الزوال. يتأملون محبة كون منشطر على ذاته، يتفرجون بأفواه فاغرة، ونظرات حائرة، على حملات تهتكية تشرّع الدمار، منساقين لأحاديث الرسل. أية فرحة تعادل السكون؟ وأي طمأنينة تصل درجة الركون إلى اللا معلوم؟ إن وجهتهم مختلفة، شعوب الدمار نتاج كتابة لا تحمل سوى بقايا أجساد ممسوخة، ما يشبه الإنسان في دورة قادمة تعلن سقوط الذاكرة إلى الأبد. لا تأريخ ولا سرد حين تنسج النول ذاكرة الحروب على صوف ابيض معد من ارث الأمهات اللواتي اعتدن مثل هذا الانشقاق «إن أمهاتهن يؤثرن الصوف أبيض، لم يخضع لمسألة اللون، ونوازع اللون، وهموم اللون، وشهوات اللون»(...)(ص51).

مشهد حلول نهاية الزمن يأتي بسرعة غير متوقعة، ليفقد الكائن نوعه إلى الأبد، الكائن خصلته ذاكرة مفقودة، ذاكرة المكان ربما. سليم بركات الحساس جدا لمسألة المكان أكثر من الزمان، وخلقه لشخصيات تثير التساؤل دوما من لغاته المترجمة على ألسنة تلك الكائنات دون الانحياز لأي منها. في هذه الرقعة اليوتوبية، حيث اللامكان مكان وفي نفس الوقت منفى له، حين اليوتوبيا تفهم كمدينة أفلاطون وتوماس مور- مثالية، يبحث فيها عن مكان متخيل، مكان مبني على أسس ومقاييس جمالية، مستحيل التحقيق منها بمفهومنا المعاصر. الآن رباتيل يعرف اليوتوبيا بأنها: «مكان مغلق، منعزل عن العالم».

العالم في هذه الرواية مركب بما اسميه ضد- اليوتوبيا، قوى مشتتة تتحكم في مصير آخر عالمين متناهيين في الصغر، هما على غير ما يبدوان عليه. عالمان لا يتركان من بعدهما مجالا لـ: «النهاية السعيدة» كما في نهاية بعض الأفلام والروايات. فهنا، المكان يستعرض بشاعة ووحشية ذلك العالم في جمالية عرض فكرة نهاية الزمن، حين يسبق الختم برموزه المحفورة على زمن يبعث سريان مفعول فضاءٍ سردي شفاف، يخفف وطأة الحرب الفتّاكة.

سليم بركات يتشاجر بقلمه مع ظل الإغريق ورموز ثقافات عالمية ليسجل بكتابيه الأخيرين: كهوف هايدراهوداهوس و ثادريميس كتابة ترقى إلى مستويات عالمية.

في هذه الرواية، الفضاء يمتد لينقل القارئ إلى زمن آخر، إذ الكائن يبني عالمه الخاص بإعطائه معنى ما عن طريق علامات مبنية على الانشقاق، ولا تعطي مجالا لتفسيرها بطريقة تخالف ما هو معهود ومرسوم. لذا الكتابة، قبل كل شيء، علاقة بين المتخيل ورؤية الكون، فالسرد نفسه في هذه الرواية من بقايا اللوح الهشيم الذي سيتداوله من بعد كائن مجهول، بينما التماثيل تبقى شاهدة على وجود- كان. في ارض ثاروس الفضول يحل محل الضجر، والقلق معدوم مما يدعو ثادريميس- المرأة البرونز تنطق موجهة الكلام لجاجيليو الرسول القادم من ارض ثاروس: «ذاكرتك ذاكرة الظل. أنت لا ينحت لك رسم. أأنتم بلا قلق في ارض ثاروس، أيها الرسول جاجيليو؟». (ص16)

ثادريميس من صنع نحات بصورة بغماليون- المتوسل للآلهة أفروديت أن تنطِقَ التمثال، فتحل محل انستوميس في تزويد الآخرين بالرموز وتشحن خيالهم بالصور، طوعت لتكون مصدر العلوم المعقدة وكل ما عداها يدخل ضمن العلوم العادية: «لم أدربك، يا نحل ثاروس، على علومي. عش سعيدا بعلومك العادية »(ص76)، فمن درّب خياله على العلوم، وفك شفرات المجهول، سيكون تعيسا تحل عليه لعنة النهاية. وهنا النهاية ليست إلا ذلك اللوح المحمول على كتف ثادريميس منذ أول مشهد من الحرب المبيدة، لتنتهي في المشهد الأخير مرخية ذراعها من حوله، فيتهشم اللوح في الوحل، يؤلف أحد عشر نحتا نافرا لشخص ديامين، أو اورسين- الإنسان، الكائن المتلبس بغروره وقوته، خالقا من الجماد قوة تجيب على أسئلة الوجود الشائكة دون أن تعينه على تلافي الانشقاق والحروب والدمار الشامل. إن شخصية اورسين برغم عدم ظهوره بصورة مباشرة في كهوف هايدراهوداهوس كشخصية فيزيائية إلا أنه شخصية محورية فعالة تساهم في تقدم الأحداث وتخلق أزمة فعلية في فصول تقاسم الأحلام بين شريكين، وبالتالي، فإن وجوده في رواية ثادريميس يصنع من شخصيته العابرة من رواية إلى أخرى ما يعرفه جيرار جنيت بظاهرة «Métalepse» وهي باختصار كل خرق من قبل الراوي، أو القارئ (من ورق) أو من إحدى الشخصيات لفضاء السرد.

ثادريميس- المعدن، والألم والفناء الحتمي عندما تحدث الإجابات المحيرة طنيناً في الهواء والانتصار مجد خسارة فادحة تسجل على نول زمني بيد الحائكات الأربع يسحبنه فوق «محفتين» خلف عربات تخطط للعدم مسبقا، وعلى صوت غنائهن الخافت يوقظن حوريات عوليس المسكِرات في رحلته البحرية.

في ثنائية غريبة تدبر هذان العالمان مخطط إنهاء الآخر، والتمهيدات تبدأ من ارض هايدراهوداهوس- اغتيال التأمل، علم مصادرة الأحلام، وعلم العلوم الذي لا يجاريه علم- ذبح الرقاب في الخفاء، في ساحات وطرقات وأسواق بأعمدة لا تسند المواقع بقدر ما تؤلف نظاما زمنيا راسخا في القدم. وهنا غرابة المفاجأة- فكائنات هوداهوس نتاج عصور قادمة، والتمهيد لكل ما نذكره يبدأ هنا، في عالمين ينهي احدهما الآخر، والبقاء لمجهول يمثل زرقة بحر واسع عميق للغاية، غير انه، لا موج ولا هيجان، الموت فقط يرسم صورة خالدة على صفحاته الشاهدة على دمار بعد آخر، فهو، أيضا، يستسلم «للخدر الرحيم».

ثاروس/ هيكو؛ سهام/ فؤوس؛ الذاكرة الكبرى/ النسيان العريق؛ الكائن/ المعدن؛ وآخر كائنين: ميناذي/ ديامين.

في هذه الثنائية المتوارثة، موضوعة كلية وشاملة، حساسة ومتناهية في الصغر، هم لا يعتقدون بالأشياء وإنما الأشياء تنصاع لإمرتهم. كل مؤشراتهم دقيقة، حساباتهم لا تقبل الخطأ، الشر أبدا لا يخطئ، الأفق حضور لغاية، بصورة أدق التوليف فلسفة، والفكر من أشرّ ما خلقه الخيال. هم لم يفعلوا سوى استعارة للأرواح، أرواح سائبة هنا وهناك، بلا رابط، وبلا هدف واضح. إنهم يجلون لهم القصد ويبينون للآخرين بحذق بصيرة علامات الفناء، هم النهاية والآخرة من صنع الأعاجيب! الضوء ليس إلا طارئاً من طوارئ زمن فان، وحقيقة الأنوار بديهة تعزل ذاتها في ملكوت لا اختبار فيه لكلام معقول، ولا لمزاج معتدل، كل نفس آخر يفرض نفسه وكل شيء يتوجه للأقصى.

هم المتمرسون في لعبة تداول النصوص، صلتهم أكثر من وثيقة في منهج التخاطب بالألغاز، حيث تلتقي الإشارات في دروب تجري في مآقيها انهار من عسل ونبيذ! هم سادة الأقدار ليسوا في حاجة لطرق الأبواب، بوابات العالم في حوزتهم حين يكون العالم منتسبا للانشقاق، آيلا لسحر التكهن، لا سقوط ولا تراجع، فخط السير واحد– يوصل أياديهم المباركة بالدماء إلى ذلك العالم السرمدي– حيث التماثيل التسعة، بخصائصها المتنوعة، تواكب رحلتها الأخيرة متحررة من عبودية تلك الكائنات، في الصباح السابع، وهي في حالة تضاد مع فكرة الخلق العالمية، لإعادة الأمور إلى البدء، اللا شيء، متخذة مكانها في وقفة أزلية تواجه البحر الساكن– الدهر الأبدي، لا شريك ولا مشارك، وحيد، مطلق في العزلة لا جسد ولا سرير!

تتقاطع الفصول الزمنية في هذه الرواية داخل أربعة عشر شهرا بين أجنحة مقولات أسطورية، بين سلوك يحث على القتل، ونداء يدعو لحياة مسطرة بين سطور تغالي في قيمة حياة موعودة، حيث المقايضة التجارية تتجسد في كل شيء (ارض، نساء، رجال، وأطفال، والتماثيل). هم لا يرسون أسس السلام، قضاؤهم يرتهن بجوهر ما يقرونه ويشرعونه، يتبعون ثقة الختَم، فهم على صواب، ولا خطأ ينبثق من مفرداتهم. مقدسون حيث النيران تطاوعهم اتبعوهم، أو اتبعوا بداية الزوال. لا اضطراب في عالمهم ولا تردد "منذ متى يتخلف أحد عن حرب تخوضها ثاروس؟» (ص43)، حكمة يتمتعون بها، وترقيهم من المحبة والرحمة والتسامح. وهذا الأخير، منظور اخترعه الإنسان «العادي» من بُعد واحد، وهم ليسوا عاديين. لغتهم منسية ليست إلا بحاجة للتذكير بها، هم أصحاب لغة واحدة، ونحن أصحاب لغات، ما الذي يجمعنا؟ من الذي يمد شرايينهم بالكلمات؟ كم جبال من سطور الحياة تطل على قلوبهم وترددها شفاه تمثالهم؟

إن تمثال ثادريميس ذات: «العينين الكتيمتين الخاليتين من نقش البؤبؤ والحدقة كما في العيون»(ص15) يمثل المرأة، الكائن، ينحتها بلا عينين، بمعنى آخر يجردها من رمز ميدوزا ذات العينين الفتاكتين، التي تحوّل الناظر إليها إلى حجر. العلوم المعقدة بحوزتها، وفضول الكائن الذي لا يناقض نفسه، لأنه لا يسأل ذاته، وإنما يوجه أسئلة للتمثال، وينتظر الإجابة الجاهزة من صلب معلومات معدة سلفا وتتناقلها الألواح عبر العصور. كم يقارب فكرة الكومبيوتر، الآلة حين يسخرها الإنسان لخدمته ومن ثم يعيد إنتاج ذاته من خلالها.

الرواية تبدأ من: «امتلأت العراءات، حول الهضاب الثماني في أرض ثاروس، بالجثث»(ص5). الحرب

بدأت ومن ثم تسرد الأحداث لنصل إلى سبب الحرب ونهاية الكائن الحي، حيث تاييس الذي احتضن جثث الآباء اليابسة في هايدراهوداهوس، يبسط أجنحة الغياب، لتنتهي الرواية بمشهد التماثيل صاعدة على «صخرة كيكيل المثلثة» : «تجاورت ثابتة في وقفتها الأخيرة أمام الشاسع الأزرق، الساكن، السحيق: بحر هيلا كريتوثينيس»(ص87).

جمالية الأطلال تكمن في تأمل بقايا عَظَمَة وفخامة المعمار كفن راق ينفرد به الإنسان، إلا أن وجهة الإنسان في هذه الرواية، بما لا يدعو للشك، نحو الدمار الشامل.

كيكيل– صخرة الذاكرة الكبرى للنسيان العريق، الذاكرة تنهل من أفول جنس البشر في لعبة نسيان عريق وكأن الراوي وهو يرفع صوته من تلك الذاكرة المفقودة، لا يتذكر أبدا بل يمثل دورة نسيان تعيد ذاتها: «(...) سأعيدك ذاكرة نسيان في النحت، ياديامين. النسيان ذاكرتك»(ص48).

الفضولية تتعلق بما هو نادر وهي صفة تلازم البحث والتقصي والمعرفة، إلا أننا نتلمس حدود عالم في نزعه الأخير– داخل ساحة الحرب حيث الزمن يتوقف ليسجل الحدث الأخير فقط، لحظة الحرب، إذ نفترض أن الحائكات تركن الأنوال التي حاكت الأحداث السابقة تلاقي مصيرها كالبشر والبقاء لسرد النهاية الوشيكة: «لقد اقسمن بآلهة يومهنَّ أن ينجزن مشهد هيكو قبل أن ينهي المحاربون دفنها»(ص44)، إنه من أبشع المشاهد حين نتخيل، أن مَن نسجَ السرد لن يرى اكتمال نتاجه. سليم بركات بخلقه السرد على هذا المنوال، لا يدع مجالا للشك أن الراوي، وإن سرد الأحداث من الخارج، ولا يعلم عنها شيئا، إلا أننا نكتشف معه التفاصيل، وهو في الروايتين أسلم سلطتها إلى الأنثى بصورة مضمرة، إذ الكتابة تتداول وتنسخ وتحاك عن طريق الأنثى، وإن اختلف جنسها ولونها. أنستوميس وديديس وفي نهاية هايدراهوداهوس الأميرة أنكساميدا تنضم إليهما، وفي ثادريميس، الحائكات والتمثال/ المرأة– ثادريميس.

في التقاء شعري بين الروايتين نسمع سوسينو يردد في كهوف هايدراهوداهوس: «سأرحل بعائلتي عن هذه الأرض. سأفني في قلبي حنين المكان»(ص6)؛ وبالمقابل في ثادريميس: « ترقرق الصوت المعدني هامسا من حنجرة ثادريميس: سيحمل القاضي ميناذي حنينه إلى هيكو معه. فليحمل القاضي يورابات معه حنينه الى ثاروس»(ص19) حنين المكان، في الأولى إشارة إلى هجر جسد المكان لأنه يفرض سرد الأحلام، وفي الثانية ثادريميس تعلن مصير البشر، حيث المكان لا وجود له دون بشر، لأن تدوين التأريخ من خصائص الكائن الإنساني دون غيره، وكل ما يزول يغدو أطلالا.

فانتقال الكتابة وعبورها عبر الزمن بصورة غامضة يحتاج إلى فك شفراتها، وإعطائها لغة أخرى تترجم معانيها وإن جزئياً. عمل لامتلاء زمن قادم حتى لا يبقى فراغ في الكون، كم يشبه ذلك انتقال المخطوطات الكتابية حين تنتقل من عصر إلى آخر، وكل عصر يضيف أو ينقص شيئا منها، إلا رسم اورسين. سليم بركات يعيد استنساخ صورة اورسين بيد ديديس، مطابقة، بهذا يفرض حقيقة وجود مضى، ورسم اورسين ليس إلا إثبات عدم بقاء جنسه. ومن هنا ندخل لمفهوم الكتابة ودورها البارز في الروايتين، إذ جمع قطع اللوح الهشيم ما هو إلا رد المعنى للعالم، وإعادة الهارمونية إلى مسارها المتعثر. غير أن المصير في الكهوف يظهر شيئا آخر،

حيث أمة من السانتور المحاربين يسودون سلطة الكهوف. كائنات ممسوخة تحمل هوية فيها «الأنا» في قطيعة مع ذاتها تواصل انشقاقها في ثادريميس، عاكسة صورة الكائن عن نفسه، خالق الهٍ من اللون والمرآة والمصادفة. الثنائية في هذه الرواية وقبلها في كهوف هايدراهوداهوس تحتل مساحة كبيرة، وتتفرع منها أجزاء تساهم في البناء السردي، مؤلفة رحلة ذهاب وإياب بين النصين لا يمكن تجنبها (ثيوني في حالتين: اميرا وراعي اوز؛ ثيوني الأمير وازينون الشاعر شبيهه). سرد الأحلام نفسه في الكهوف يخضع لهذه العملية حين يتقاسم اثنان حلما واحدا، فيسرد احدهما جزءا منه، والآخر يكمله، مما يعطي السردين درجة ثانية وثالثة من بعد الراوي المركزي. بالإضافة إلى صورة القارئ الذي يتمثل بجدارة في شخص ديديس التي تزور نظاميا مكتبة فيفلافيذي قائمة باستنساخ الرسوم من الجدران إلى ألواح صغيرة من القرميد، لتعادل بذلك صورة القارئ الحالي في عصرنا. من هنا الجدران تتحول إلى جسد للكتابة عابرا الزمن في رحلة محفوفة بالمخاطر بين عصور يتمزق فيه الكائن وتهمش فيه الكتابة. لذا، فعلاقة ذاتية تنشأ بين النصين فيها انستوميس وثادريميس توكلان مهمة إنقاذ الكتابة وحمايتها من الانقراض بصورة ما. شخصية انستوميس بالذات من الشخصيات الروائية التي تحفر في الذاكرة رغم غرابة تكوينها الفيزيائي ولكن الاستثنائي أيضا من بين جنس السانتور.

إن هذا العمل برغم صغر حجمه أشبه بالنظر إلى لوحة ما، لا نرى فيها كل التفاصيل، إلا بأخذ مقطع جانبي وتكبيره لنتمعن فيها بدقة. ففي المشهد الأول –الفجر الرابع–، الكائن الوحيد على قيد الحياة هو الكلب دائرا على جثث الموتى، ولم استطع الامتناع عن فكرة الحلزون المهمل في لوحة ديل كاستيو، الذي يشير إليه دانيل أراس في دراسة رائعة(1)، حين اللامرئي يشكل وحده معنى آخر يبدو للقارئ معنى هامشيا. لا تخلو هاتان الروايتان من العناصر التي تفرض على القارئ التوقف والتأمل كما في لوحة. وكما إن بناء الكهوف يقارب الدخول في متاهات مركبة على أساس من طبقات– أعلى طبقة فيها، مرصد الأمير، حيث بلورته الكرستالية السوداء، ونتخيل أسفل الطبقات كهف الأصباغ والتزيين؛ فإن فضاء ثادريميس يبنى على شكل مخروطي: –ثكنة واحدة قامت على مشارف كل هضبة (...) حتى البرج الطيني المخروطي–القائم وسط حلقات متتالية من البيوت المخروطية، القمُعية السطوح، المجللة بالقرميد الأسود(...)–(ص21)، كما تخيل دانتي جحيمه على شكل قمُع مؤسسا فكرته على شريعة الأخذ بالثأر ومركبا بناءه من تسع حلقات موزعة بشكل مخروطي على قسمين: الأعلى والأسفل حسب درجة الخطيئة، يرافقه فرجيل الشاعر. وإذ يلتقي الشاعران في سفرهما بمخلوق الميناتور وهو شكل من السانتور، حيث عوقب بسب عنفه، في الحلقة السابعة، ما يعني القسم الأسفل، حيث يبدأ من الحلقة السادسة إلى التاسعة، فكائنات ثادريميس سيكون مصيرها الحلقة السادسة، أي قبل كائن الهوداهوس، حسب اللوح الهشيم، مما يعمق مفهوم هذا النتاج بخلق جغرافية جديدة متخيلة لعصور بعيدة قادمة برغم أنها لا تخلو من سوداوية، حيث النزول أكثر إلى الحلقة الثامنة والتاسعة، يعني العقوبة الأشد إذ يمثل بها الخيانة بكل معانيها. وما عدد التماثيل التسعة بقوتها وسلطتها العجيبة سوى استلهام مبدع من فكرة رموز الجحيم، خصوصا وإذا تمادينا في هذه المقاربة فإننا كلما نزلنا سنصل إلى الطبقات السفلى، مركز الأرض والجحيم يتحدان. وبرغم أن دانتي عزل الجحيم

عن المطهر على عكس ما يتصور البعض بأنه امتداده، إلا أننا في ثادريميس نكتشف نتوء كيكيل البارز ربما المطهر، يواجه سكون البحر لمليارات من السنين بقاطنيها من تماثيل تحاكي السماوات في وحدتها وعزلتها، خالقا منها كائنات تعيش على الحرب وتتغذى من رموزه، لتغدو امتدادا لساحة الوغى فيها الفؤوس تقطع الرؤوس ببساطة نقش رمز السنبلة على ختمهم.

الكتابة أيضا لعبة، يجب إتقانها، العودة إلى الأصل دائما. صورة الكاتب المدون، ربما هي الوثيقة التي تعبر الزمن ساردة المجريات فيما مضى. فحين يرى ديامين (وفي عصر هايدراهوداهوس اورسين، الكائن الإنسان)، رسمه المرسوم من قبل التمثال / المرأة ثادريميس يتفاءل برسم مصيره، مصير الكائن الزائل، العاري كما ولد، فلعبة سليم بركات محبوكة للغاية- يجب العودة إلى الكهوف والاطلاع من جديد على تفاصيل اللوح الهشيم. وشعرية غرابة الفكرة تكمن في أيهما يسبق الآخر في الزمن، خصوصا حين تتحول دورة النحات الخالق لثادريميس إلى دورة التمثال الخالق لرسم بشر. فزمن الرواية محكوم بأسبقية القراءة، وقد قرأنا كهوف هايدراهوداهوس قبل ثادريميس، حيث لوح انستوميس تحمل صورة اورسين الذي نتعرف عليه هنا، في ثادريميس تحت اسم ديامين، خازن الفؤوس! ونتساءل إن كانت الكتابة كنتاج بشري طوع العقل والخيال في خدمتها، هل الصورة الأخيرة للبشر، العابرة للزمن ستكون من نصيب المحارب الأخير، حامل الفأس؟

بيان سلمان

باريس

ملحوظة: لمن يرغب الاطلاع ، في مجلة الكرمل الفصلية (عدد81 خريف 2004) قراءة لكهوف هايدراهوداهوس منشورة بعنوان «شعرية اللغة في ملتقى الأساطير»

المصادر باللغة الفرنسية:

ARASSE، Daniel، On n‘y voit rien، «Descriptions»، Coll. Folio/essais، éditions، -
،Denoël، 2000
.BORGES، Jorge Luis، 9 Essais sur Dante، Gallimard، Arcade، Paris،1987-
.BRUNEL، Pierre، Le Mythe de la métamorphose، Paris، Corti، 2004 -
.BURGOS، Jean. Pour une poétique de limaginaire، Seuil (Pierres vives) Paris، 1982 -
.COHN، Dorrit، Propre de la fiction، édition du Seuil، 2001 -
DANTE، LEnfer، traduit de lItalien par Jacqueline Risset، Garnier-Flammarion، éd. -
.bilingue، Paris، 1992
ELIADE، Mircéa، Mythes، rêves et mystères، Folio/ essais، Gallimard، Paris، 1957، -
.réd. 1989 et 1993
.GACHET، Yves، Littérature et politique، Armand Colin، 2000-
.GENETTE، G. Palimpsestes، éditions du Seuil، 1982-
.GENETTE، G. Métalepses، éditions du Seuil، 2004-

HAMON، Philippe، Le personnel du roman، éditions Librairie Droz S.A.،–
.Switzerland، 1998
Les systèmes de mémoire chez lanimal et chez lhomme، Sous la direction de–
D.L. SCHACTER، E.TULVING، Traduit par Bernard DEWEER، Solal Eds، coll.
.Neuropsychologie، 1996
MONTALBETTI، Christine، Le Personnage، Textes choisis & présentés، éditions du –
.GF Flammarion 2003
RABATEL، Allain، Des images d'utopie(s) aux stylèmes de la pensée utopique.–
(79–PP. 68) ،1–Pour une lecture non dogmatique des utopies، Protée، 2004، 32
.VIRILIO، Paul، L'esthétique de la disparition، Paris، éditions، Balland، 1980–

1 دانيل اراس، المصدر المذكور في المصادر.